



# MUSICA 1957

HEFT 6



# MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS  
VEREINIGT MIT DER NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT  
HERAUSGEGEBEN VON DR. FRED HAMEL  
IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

ELFTER JAHRGANG / HEFT 6 / JUNI 1957

BEZUGSBEDINGUNGEN: Jährlich 12 Hefte. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: Jährlich DM 14.40, zuzüglich Zustellgebühr; Einzelheft DM 1.20.

Postscheck-Konto Frankfurt a. M. 531 12

EINSENDUNGEN, die nicht vom Herausgeber oder Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung „Musica“, (24a) Hamburg 13, Postfach 2601, zu richten (Tel. 44 14 21).

Anzeigena n n a h m e: Bärenreiter-Verlag, Kassel-W., Ruf 2891—93. Anzeigentarif auf Verlangen.

4000 BÄRENREITER-AUSGABEN



## Gesamtverzeichnis 1956

(Noten, Blockflöten, Musikbücher, Zeitschriften, Buch u. Kunst) Stand vom 1. 8. 1956

Dieser Gesamtkatalog ist nach Sachgruppen und Besetzungen geordnet und bietet für jeden Musikausübenden und -freund einen umfassenden Überblick über ein reiches Verlagsschaffen mit Veröffentlichungen alter und zeitgenössischer Vokal- und Instrumentalmusik bis zu großen Orchesterwerken, Oratorien und Opern. Ein Verzeichnis der Verfasser und Herausgeber sowie Komponisten ist bei der Handhabung des Kataloges besonders wertvoll. 106 Seiten. Kostenlos durch jede kulturelle Musikhandlung.

Der Bärenreiter-Bote ergänzt das Gesamtverzeichnis. Er berichtet 3 bis 4 mal jährlich über Neuerscheinungen und wichtige Neuauflagen. Ihr Buch- und Musikhändler stellt Ihnen gern regelmäßig unseren kostenlosen Bärenreiter-Boten zu. Wenn die Lieferung durch Ihren Händler nicht möglich ist, erbitten wir Ihre Nachricht.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

4000 BÄRENREITER-AUSGABEN

4000 BÄRENREITER-AUSGABEN

4000 BÄRENREITER-AUSGABEN

## INHALT DES SECHSTEN HEFTES

Titelbild: Harfe, Psalterium, Radleier und Fiedel, freie Kopie nach einer Buchminiatur des 13. Jahrhunderts von Helga Siebe.

Heinrich Lindlar: Der schöpferische Universalist* (Igor Strawinsky) . . . . .	311
Fritz Winckel: Der Konzertsaal der Zukunft* . . . . .	314
Eckart Klessmann: Die Italienreise John Dowlands* . . . . .	320
Siegfried Goslich: Das Wandbild* . . . . .	322
Hans J. Günther: Soll der gute Sänger unterrichten?* . . . . .	327

### MUSICA-BERICHT

Stuttgart („Comœdia de Christi Resurrectione“\* S. 330; München (Neue Musik an allen Orten) S. 331; Hannover (Ein elektronisches Ballett\*) S. 333; Stuttgart (Neue Musik beim Südwestfunk) S. 334; Dessau (Wagner-Festwochen) S. 336; Wuppertal (Oper, Ballett, Oratorium) S. 337; Hannover (Studio für Neue Musik) S. 339; Dresden (Zwei Opern von Tichon Chrennikow\*) S. 340; Berlin (Weber und Wolf-Ferrari) S. 342; Köln (Klagen, Klangfarben und ein Klavierkonzert) S. 343; Hamburg (Konzerte von Sessions und Zender) S. 344; Buenos Aires (Musik in Argentinien) S. 344; Bonn (Barockes Oratorien-Spiel\*) S. 346; Essen und Bochum (Strawinsky und Brecht-Weill) S. 347; Dresden (Musik der Nationen) S. 348; Dortmund (Wagners „Liebesverbot“) S. 349; Linz (Kreneks „Pallas Athene weint“\*) S. 350; Lübeck (Eine Stätte für den Tanz) S. 351; Baden-Baden (Sinfonia Apocaliptica) S. 351; Freiburg i. Br. (Der kleine Bahnhof) S. 352; Hamburg (Kurt Fiebig's Markus-Passion) S. 352.

### MUSICA-UMSCHAU

Eine wenig bekannte Brahmsgedenkstätte S. 353.

In Memoriam: Edward Elgar S. 353; Ignaz Pleyel\* S. 354; Ludwig Weber S. 355.

Zur Zeitchronik: 25 Jahre „Evangelische Singgemeinde Oberhausen“ S. 356.

Porträts: Ludwig Misch 70jährig\* S. 356; Alexandre Tansman 60 Jahre S. 357; Ottmar Gerster 60 Jahre S. 358; Martin Schlensog 60 Jahre S. 359; Anton Nowakowski 60 Jahre S. 359.

Erziehung und Unterricht: Musikerzieher lernen nie aus S. 360; Von den Musikschulen S. 361; Schwarzes Brett S. 361.

Die Stimme des Lesers: „Fuchs, das hast du ganz gestohlen“ S. 361.

Aus Wissenschaft und Forschung: Farben und Klangfarben S. 362.



*Miszellen:* Bachs Bibliothek S. 363; Gute Kritiken S. 363.

*Neue Schallplatten:* Von der Sonate zur Burleske S. 364.

*Vom Musikalienmarkt:* Allerlei für die Werkstatt S. 365.

*Das neue Buch:* Bachs Kantatentexte in Neuausgabe S. 366; Ein Porträt Gustav Mahlers S. 367; Volksinstrumente in den Alpen S. 368; Revolution der Stimmbildung S. 369; Briefe zwischen der Arbeit S. 370.

MUSICA-NACHRICHT: S. 370.

## ABBILDUNGEN

Tafel 3: Igor Strawinsky nach S. 318; Tafel 4: Carl Maria von Weber, nach einem bisher unbekannten Gemälde des englischen Malers G. Hayter vor S. 319; Tafel 5: Altwiener Vorstadt-Wirtshaus. Ölgemälde von Michael Neder (1837) nach S. 358; Tafel 6: Perchtentanz im Pinzgau, Salzburg (1870er Jahre) vor S. 359.

Bilder: Igor Strawinsky S. 313; Modellentwurf von Professor Wilhelm Ochs im Wettbewerb um den Neubau der Berliner Philharmonie S. 315; Der für den Neubau der Berliner Philharmonie preisgekrönte Entwurf von Professor Hans Scharoun S. 317; Stammbucheintragung John Dowlands im „Album amicorum“ des Johannes Cellarius in Nürnberg S. 321; Titelblatt von John Dowlands „The First Booke of Songes or Ayres“ S. 323; Alban Bergs „Lulu“ in Hamburg S. 327; Carl Orff, „Comoedia de Christi Resurrectione“ in Stuttgart (2 Bilder) S. 330/31; Henk Badings' „Elektronisches Ballett“ in Hannover S. 333; Leos Janacek, „Die Sache Makropulos“ in Düsseldorf S. 339; Tichon Chrennikow, „Frol Skobejew“ in Dresden S. 341; Emilio de Cavalieri, „Rappresentazione di anima e di corpo“ in Bonn S. 347; Ernst Krenek, „Pallas Athene weint“ in Linz; Ignaz Pleyel S. 354; Ludwig Misch S. 357.

HEINRICH LINDLAR

## DER SCHÖPFERISCHE UNIVERSALIST

Zum 75. Geburtstag Igor Strawinskys (18. Juni)

Ist Igor Strawinsky<sup>1</sup> 1957, im Jahre der 75. Wiederkehr seines Geburtstages<sup>2</sup>, immer noch das aufschreckende Rätsel, Ärgernis oder Wunder, als das er der musikalischen Welt vor vierzig wie vor zwanzig Jahren erschien? Flößt ‚Zar Igor‘ immer noch mehr Furcht als Liebe ein? Oder sind die Fronten der Strawinsky-Adepten hüben und Strawinsky-Feinde drüben inzwischen beruhigt? Sind sie überhaupt noch vorhanden? Kurz: was hat es heute mit dem ‚Phänomen Strawinsky‘, mit seiner Wirklichkeit, seiner Wirkung auf sich?

Der romanische Westen rebellierte soeben: Italien mit seiner Mailändisch-Venezianischen Avantgarde wie mit seinen belcantosüchtigen Festival-Snobs; Frankreich mit beiden Polen seiner „*Jeune France*“, mit Messiaen ebenso wie mit Leibowitz. Anglo-Amerika hat nach einer Schimpf- und Schmähwelle<sup>3</sup> zu einer akademischen Respektierung gefunden, nachdem die Banner der Nadjä Boulanger, weiland Pariser Statthalterin Strawinskys, durch US-Komponistenjugend von Fontainebleau nach Boston und Tanglewood verpflanzt wurden. Rußland, Igor Fjodorowitschs *terra sacra*<sup>4</sup>, kennt und anerkennt von dem ‚Apostaten‘ nach wie vor nun den frühen „*Feuervogel*“, auch „*Pjétrusdika*“ noch und allenfalls (in den 20er Jahren) „*Renard*“ und „*Bauernhochzeit*“, nicht aber schon das „*Sacre*“ mehr, vom ‚europäisierten‘ und vom ‚amerikanisierten‘ Strawinsky zu schweigen; ‚Formalismus‘ heißt hier (auch hier) das Feldgeschrei der Doktrinäre.

\*

Und Deutschland? Um 1930, als sich die (nur bei uns so genannte) Neue Musik von innen geklärt hatte, als sie begann, sogar das Abonnentenpublikum zu interessieren, stimmte Strawinsky selber, auch unter dem Eindruck der szenischen Uraufführung seines „*Oedipus Rex*“ in dem Berlin der Klemperer, Kleiber, Furtwängler, der Schönberg und Hindemith, ein Preislied an: „*Deutschland war unbestritten zum Mittelpunkt des neuen Musiklebens geworden, und es tat für seine Pflege alles, was in seiner Macht stand*“ („*Chroniques*“).

Damit räumte das Zwischenreich nur zu gründlich auf. So sehr, daß der ‚Unerwünschte‘ nach der Katastrophe gänzlich neu entdeckt werden mußte. Das hatte nicht nur für die nachgewachsene Jugend, auch für die ausgehungerte mittlere Generation hatte es seine Schwierigkeiten. Zumal nicht nur Strawinsky, sondern auch Schönberg, Bartók, Hindemith hierzulande erst noch zu erobern blieben. Für Bartók und auch für Hindemith schlug es in Jugend und Schule bald Wurzeln, für Schönberg und Strawinsky weniger: nicht zuletzt deshalb, weil sich um sie als Gesamterscheinungen gegensätzliche Gruppen zu formieren begannen.

In Parenthese: Solche Parteigungen scheinen eine immerwährende Mitgift im deutschen Musikleben zu sein. Je weiter zurückverfolgt (Strauss-Reger, Wagner-Brahms, Schumann-Mendelssohn, Beethoven-Weber, Gluck-Mozart, Bach-Händel), um so weniger vielleicht verständlich. Indes, wo Musik immer schon mehr als Weltanschauung denn als Kunst („*Reines Sein*“, wie Strawinsky in seiner „*Poétique*“ apostrophiert) gegolten hat, da stoßen sich die Dinge

<sup>1</sup> ‚*Strawinskij*‘, die Schreibweise mit russischem Ablauter, verbreitete sich vielfach im Westen; ‚*Stravinsky*‘ variieren die Anglo-Amerikaner, aus phonetischen Gründen; ‚*Strawinsky*‘ signiert seit je der Komponist selber.

<sup>2</sup> 12. Juni nach dem alten russischen Kalender, 18. Juni nach dem Gregorianischen Weltkalender (nicht also 17., wie die Lexiken, der neue ‚Große Brockhaus‘ ausgenommen, immer noch vermelden).

<sup>3</sup> In Nicolas Slonimskys „*Lexicon of Musical Invective*“, New York 1953, zähle ich von ‚*aberration*‘ bis ‚*spring fever* in zoo‘ dreiundfünfzig dralle ‚*deprecatory words*‘ auf Strawinsky.

<sup>4</sup> Seit Brest-Litowsk nicht mehr betreten, seit 1917 also, als er an der Grenze die Eltern ins Schweizer Asyl holte.



immer wieder neu. Nachdenklich stimmt nur, daß organisierte Musikparteiung, wie im Falle Schönberg wieder zu beobachten, eher Punkt- als Tiefenwirkung erzielt: ‚Schule‘ läßt sich aufsetzen (notfalls), ‚Leben‘ nicht.

Die Spaltung setzte 1949 mit Theodor Adornos bissiger „Philosophie der Neuen Musik“ an. Gleichfalls im Zeichen Schönbergs folgte sieben Jahre später Antoine Goléa eifernd nach mit seinem Anti-Strawinsky-Hindemith-Pamphlet über „Musik unserer Zeit“. Deutschsprachiges Strawinsky-Schrifttum blieb zunächst immer noch aus. Und von ausländischen Autoren erschienen weder Malipiero noch Tansman auf dem deutschen Buchmarkt. Nur der etwas magistrale Engländer White wurde von Gottfried von Einem ins Deutsche übertragen. Peter Suhrkamp endlich holte 1954 die wesentlichen „Erinnerungen an Strawinsky“ herein, die der waadtländische Dichter-Freund Ramuz (Textautor der „Noces“, des „Renard“, der „Histoire du Soldat“ und der „Chants Russes“) 25 Jahre vorher geschrieben hatte. Eine Neuauflage der bald nach ihrem Erscheinen, Zürich 1937, vergriffen gewesenen (überdies lückenhaft übersetzten) „Erinnerungen“ Strawinskys selber veranstaltete der Verlag leider nicht mehr, um so weniger, als Strawinsky eine Fortführung dieser seiner ‚Lebenschronik‘ ausschlug. (Eine Aufgabe, die dem kalifornischen Eckermann des Meisters, Robert Craft, einmal in dieser oder jener Form zu lösen überantwortet bleiben dürfte.)

Authentischen Strawinsky vermittelte Heinrich Strobel wieder mit seiner Übersetzung der vielgenannten, immer aber noch viel zu wenig bekannten „Musikalischen Poetik“ (1949 u. ö.) Eine so schmale wie gewichtige Strawinsky-Bibel, auch da, wo der Komponist bisweilen gegen seinen eigenen Exegeten ‚in Schutz zu nehmen‘ ist, wie Willi Schuh dienend-deutend anmerkte. Zur Erkundung der Musiklandschaft des 20. Jahrhunderts neben Schönbergs „Style and Idea“ und Hindemiths „A Composer's World“ so unentbehrlich wie vergleichsweise Schumanns und Wagners Schriften oder Hanslicks und Hauseggers Traktate zu der des 19. Jahrhunderts.

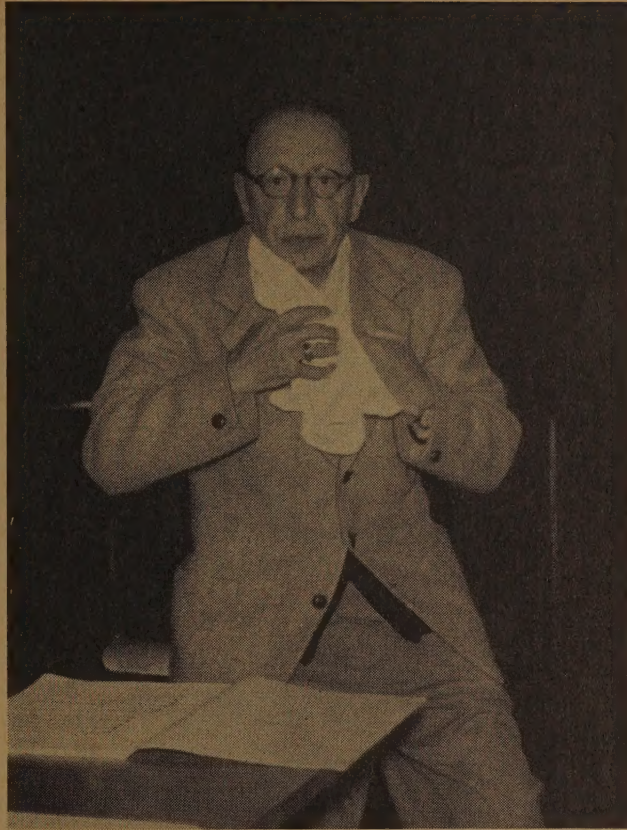
Auch in der deutschen Tagespublizistik hat es schon bei Gelegenheit des 70. Geburtstages von Strawinsky nicht an Huldigungen und Bekenntnissen gefehlt. Sie dürften sich heuer, vermehrt noch, wiederholen. Was fehlte, war eine wirklich werkkundige Zusammenschau der Lebensleistung des Komponisten aus dem Blickfeld geistesgeschichtlicher und musikstilistischer Kontinuität. Eine erste, essayistische Vorarbeit dahin leistete kürzlich Heinrich Strobel, seit seiner Berliner Zeit Freund und Vorkämpfer Strawinskys. Er resultiert heute auf Universalität, Humanität und Serenität. In der Summierung nicht zu Unrecht, in der Grundierung der Ordnungsfelder noch offen; sie bündig zu füllen, kann gewiß nicht die Arbeit eines Einzelnen sein. Auch sollte es nicht auf Heroengeschichte hinauskommen, so sehr das unvertauschbar Persönliche gerade für Strawinsky gültig bleibt.

\*

Fünfzig Jahre hält dieser eine schöpferische, unerbittliche Geist die Musikwelt jetzt schon in Bann, mit jedem Werk neu: von den exzessiven Ballettwerken der russischen Frühzeit über die ‚grandeur solennelle‘ der oratorischen und konzertanten Gipfelwerke der beiden Pariser Jahrzehnte bis herauf zu der Spiritualität des Spätstils seiner kalifornischen Jahre; von elementar-rhythmischer über polaritätstonale bis zu reihenkontrapunktischer Rückführung auf archetype Strukturen; von der gloriosen Wiedergeburt des Tanztheaters bis zu der einer wahrhaft sakralen Musik. Was alle Werke, Gattungen und Formen aller Werdestufen, zentral eint, ist die rätselhafte Synthese von Ekstasis und Katharsis, die ‚dynamische Ruhe‘ (‚Poétique‘).



Diese Einheit durch die Stilstufen des Gesamtwerkes von Strawinsky hin zu erkennen, ist uns heute und künftig aufgegeben. Am orthodox christ-kultischen Teil seines Schaffens suchte ich vom „Zwesdólíki“ (1911) über die „Psalmensinfonie“ (1930) bis zur „Messe“ (1948) und zum „Canticum Sacrum“ (1956) solche geistig-stilistische Kontinuität aufzudecken<sup>5</sup>. Am Ballettschaffen wäre dies ebenso und zumindest so notwendig aufzuweisen: von der russischen, ‚folkloristischen‘ Trias der Vorkriegszeit über die ‚klassizistischen‘ Beiträge im Frankreich der Zeit zwischen den Kriegen bis herauf zu den ‚abstrakten‘ Tanzspielen der amerikanischen Spätzeit. Auch an dem vielverzweigten Opernschaffen gilt es noch, jenen inneren Zusammenhang zu erschließen: von dem gebrochenen „Lied der Nachtigall“ über „Die Geschichte vom Soldaten“ und „Mavra“, über „Oedipus“ und „Persephone“ bis zu „Rake“ hin. Welche Facettierungen des Prismas: Strawinsky-Oper!



Igor Strawinsky bei einer Probe mit dem Südwestfunk-Orchester in Baden-Baden  
Foto: Widmaier, Baden-Baden

Außer an den Werkgattungen bleibt nun freilich auch von den Stilmerkmalen her jene innere Einheit zu entdecken: so etwa am Formbildungsprozeß Strawinskys, an der Struktur seiner Melodik, am rhythmisch-metrischen und am kontrapunktischen Reihenprinzip, am Zusammenhang von Klangidee und Klangwerkzeug, an der Instrumentationsweise usw.<sup>6</sup>.

Ferner sei, nicht zuletzt und nicht isoliert, die Ortung übergeordneter geistiger Komplexe neu angegangen: Klärung von Fragen der Stiladaptierung, der Verfremdung, der Einverwandlung historischer Phänomene, des Pathos der Distanz, des Hymnodischen wie des Ironischen, der Wechselbezüge zu Zeitströmungen des Dichterischen (Auden, Dylan Thomas) und des Bildnerischen (Chagall, Picasso).

Mit jenen Wechselbeziehungen wäre auch das andere Feld, das der Wirkung des Werkes von Strawinsky, betreten. Sie zu erhellen, wird kein Ende sein, solange dieses kompositorische

<sup>5</sup> Igor Strawinskys Sakraler Gesang, Geist und Form der christ-kultischen Kompositionen, Regensburg 1957.

<sup>6</sup> Ansätze zu Einzelanalysen durch Herbert Eimert, Hans Keller, Hellmut Kirchmeyer u. a. in dem Sonderheft „Strawinsky in Amerika“ meiner Schriftenreihe „Musik der Zeit“ (Bonn 1955). Früher, vereinzelt, auch bei Schloezer und Schuh schon. Bisher nicht untersucht ferner das Kapitel der „Revised Versions“, ein nicht nur verlagsrechtliches Problem.



Werk lebendige (oder auch ‚nur‘ notierte) Wirklichkeit ist unter uns und solange es also Strahlkraft behält, Strahlkraft auch auf die Neubildung des Interpretentyps (Ansermet, Kussewitzky, Rosbaud, Scherchen, um die Erstgeborenen nur unter dem neuen Dirigententyp zu nennen). Strawinsky als ‚Modell und Maßstab‘ (Reutter), das meint allein am Eigenwerk deutscher zeitgenössischer Komponisten z. B. Blachers ‚räumlich-zeitlich neuartige Tonrelation‘, Egks wie Orffs magisch-energetische ‚Klangrealität‘, Fortners ‚Neuordnung des musikalischen Materials im Rahmen eines scheinbar ausgeschöpften Systems‘, Hartmanns ‚Rückkehr aus spätromantischer Sinnverdunklung‘ usw. Strawinsky als Anstoß, im doppelten Wortsinn, das meint ‚Stil-Masken‘ (Adorno) und ‚Falschmünzerei‘ (Pringsheim), *détournement et mort de la musique* (Goléa), meint die Kontroversen Leibowitz-Nabokoff<sup>7</sup>, meint aber auch die über ihrem Umgang mit Schönberg und Webern wachgerufene Auseinandersetzung der Jungen mit dem (weder panchromatischen, noch primär intervallstrukturigen) Reihenstil des späten Strawinsky: des ‚cantus cancrizans‘ der ‚Cantata‘, der ‚Dirge-Canons‘ auf Dylan Thomas, des Septetts, der Shakespeare-Songs, des venezianischen ‚Canticum Sacrum‘ wie endlich auch des kommenden Zwölfton-Zwölftänzer-Balletts ‚Agon‘. Sicherlich und hoffentlich wird Strawinsky auch damit nicht ‚Schule machen‘, wohl aber dürfte er auch mit dieser jüngsten ‚Wendung‘ wieder eine katalysatorische Nah- und Fernwirkung ausüben in den Partituren der Zeitgefährten wie der Nachfahren als den Ur-Kunden fortzeugenden Geistes.

\*

Weder Parodist noch Negativist (so selbst Alfred Einstein noch 1926!), weder Eklektizist noch Kosmopolit (so die griffelflinke Lexikographie von gestern und heute), lautet Strawinskys Credo vielmehr auf schöpferischen Universalismus; nach Bach und Mozart vorerst zum letzten Mal in der Geschichte unserer Musik bis hier und jetzt, vielleicht als ein endgültiges Fazit...

Und beginnt der große alte Mann weit hinten am Saum des Pazifik nicht schon zur Sage seiner selbst zu werden? Enigma, Rätsel, nicht immer noch? Ist er nicht in der Tat seit Jahren schon (und wir ahnen es kaum) eingetreten in den inneren Kreis jenes notlosen ‚ama, nesciri‘?

FRITZ WINCKEL

## DER KONZERTSAAL DER ZUKUNFT

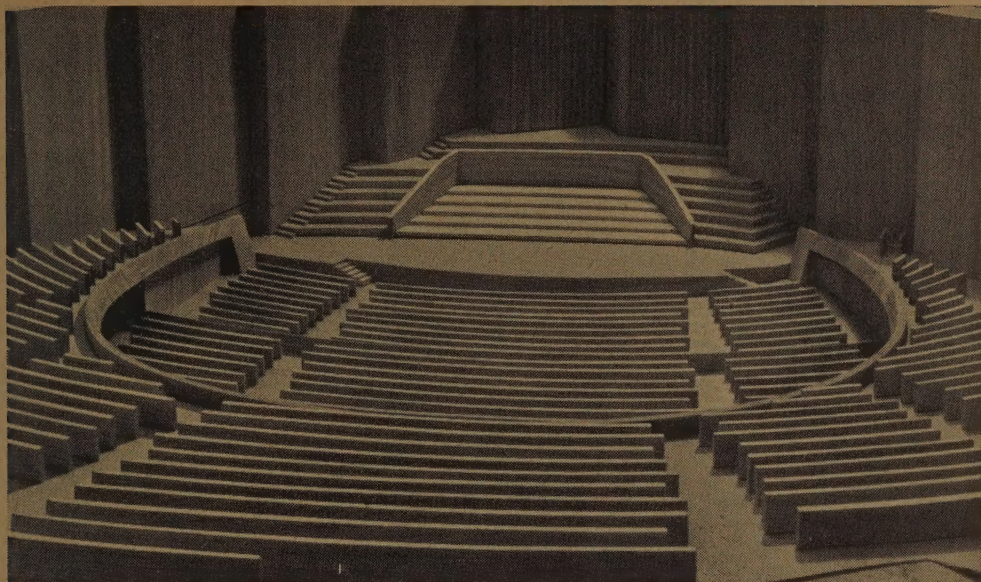
Zum Wiederaufbau der Berliner Philharmonie

In seiner gegenwärtigen Bedeutung ist die Institution des öffentlichen „Konzerts“ noch nicht 200 Jahre alt, denn der erste zu solchem Zweck bestimmte Konzertsaal ist erst 1761 durch die Initiative bürgerlicher Musikvereinigungen in Hamburg entstanden. Die historisch bedeutendste Aufführungsstätte war das im Jahre 1781 — ebenfalls von Bürgergesellschaften — gegründete Gewandhaus in Leipzig, ein Markstein in der Entwicklung das 1827 von K. F. Schinkel im „preußischen Stil“ errichtete Gebäude der Berliner Singakademie, akustisch beraten durch Ernst Chladni, den Entdecker der Chladnischen Klangfiguren<sup>1</sup>.

<sup>7</sup> „Partisan Review“, New York, März, Mai und Oktober 1948. Teilnachdruck in den von Stuckenschmidt-Rufer herausgegebenen „Stimmen“, Berlin 1948.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung Musica 1954, H. 11, S. 483.





Modellentwurf des 3. Preisträgers im Wettbewerb um den Neubau der Berliner Philharmonie, Professor Karl Wilhelm Ochs

Mit der Entwicklung des großen Orchesters durch Berlioz wurden auch die Konzertsäle immer größer, die in der Spätromantik mit einem Fassungsvermögen von 2000 Personen gebaut wurden: Musikvereinssaal zu Wien (1869), Concertgebouw zu Amsterdam (1887), Carnegie Hall zu New York (1891), Philharmonie zu Berlin (1888), Neues Gewandhaus zu Leipzig (1884) — alle weltberühmt geworden infolge ihrer hervorragenden Akustik<sup>2</sup>. Merkwürdigerweise hatten sich auch die Orchester an jenen Musikzentren Weltgeltung verschafft, so daß die Vermutung naheliegt, daß *die qualitative Leistung eines Orchesters zu einem hohen Grad von der Güte seines Konzertsaals abhängt*. In akustisch mangelhaften Räumen, in denen der Klang zu sehr verhallt oder die Musiker untereinander sich schlecht hören, kann ein intensives Musizieren nicht gelingen.

Was in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts an Aufführungsstätten geplant wurde, ist architektonisch und akustisch von recht unterschiedlicher Qualität. Von großer Musikwirksamkeit sind das Palais des Beaux Arts zu Brüssel, 1929 gebaut, und das Konzerthaus zu Göteborg, 1935 im damals ganz modernen Stil mit einer Ahornntäfelung des gesamten Raumes errichtet. Seither sind viele traditionsreiche Konzertsäle durch den Krieg zerstört und manche davon inzwischen wieder erbaut worden. Die Beurteilung der Neubauten ist in architektonischer und akustischer Hinsicht zwiespältig gewesen. Es wird jetzt erst allmählich klar, welch tiefen Einschnitt der vergangene Weltkrieg in kultureller Beziehung verursacht hat.

\*

In bezug auf das Konzert ist die Tradition zwar keineswegs erloschen, nach wie vor stehen die Wiener Klassiker im Mittelpunkt der Programme; aber die Struktur der Zuhörerschaft ist eine andere geworden, und die Beziehung zum Raum hat sich erheblich geändert. Einerseits spielt infolge der sozialen Umschichtung weniger der Smoking, viel mehr dagegen das

<sup>2</sup> S. auch Der Monat, H. 101, Febr. 1957.



Musikverständnis eine Rolle, während andererseits an die Stelle romantischer Ornamentik eine nüchterne Auffassung des funktionsbedingten Bauens getreten ist, das keinen unbegründeten Zierat zuläßt.

In diesem Bestreben sind allerdings endgültige Formen noch nicht gefunden worden. In Hinsicht auf den Konzertsaal hat man übersehen, daß bei einem solchen Bau die äußere Funktion der Fassade wie die des Innenraums als Sammelstätte einer Gemeinschaft dem eigentlichen Zweck des Klingendwerdens des Raumes untergeordnet sein muß. Das Bauwerk mit einfachen parallelen Wänden des Innern ist wenig musikwirksam, da die Gesetze der Akustik gerade umgekehrt eine starke Gliederung aller Wandungen verlangen, wie es die herrlich klingenden Räume des Barock beweisen.

Vielleicht sind andererseits neuere Konzertsäle aus folgendem Grund überkritisch beurteilt worden: Der Musikliebhaber ist durch Rundfunk und Schallplatte zu einem bewußten Hören erzogen worden und durch die in den letzten Jahren sprunghaft gestiegene Klangqualität verwöhnt. Was zumal die Schallplatte in langer, sorgfältiger Vorbereitung und unter ausgesuchten akustischen Bedingungen erreicht, kann der Konzertsaal nicht so leicht erfüllen. Wir legen also an das neue Bauwerk strengere Maßstäbe an als an Räume, die einen traditionsbehafteten typischen Klang haben, wie etwa das Bayreuther Festspielhaus, dessen „Wagner-Klang“ man nicht missen möchte.

Die Konzertsäle, die in den vergangenen Jahren in den großen deutschen Städten wieder aufgebaut wurden, erstanden teils in bewußter Erneuerung historischer Räume, wie in München, Köln oder Mannheim, teils im modernen Stil, wie in Stuttgart und Berlin (Musikhochschule). Ziemlich an letzter Stelle erfolgt nun die Wiederrichtung der Berliner Philharmonie mit etwa 2 200 Plätzen. Die lange Wartezeit kommt dem Projekt zugute, da nunmehr die Ideen und Vorstellungen über den „Konzertsaal der Zukunft“ gereift sind und aus den Bauexperimenten der jüngsten Vergangenheit wertvolle Erfahrungen gewonnen werden konnten.

\*

Folgende Überlegungen führten zu einem nunmehr fertig ausgearbeiteten Projekt: Mit welcher Programmgestaltung wird man in den nächsten Jahrzehnten zu rechnen haben? Wird die Klassik weiter dominieren, oder wird sich die neue Musik stärker durchsetzen? Welche Raumklang-Eigenschaften soll demnach der künftige Musikraum haben, wenn man bedenkt, daß die Musik der verschiedenen Stilepochen einen „spezifischen Nachhall“ verlangt — wahrscheinlich deshalb, weil die Komponisten zu allen Zeiten von ihrer Umwelt, d. h. von klingenden Eigenschaften der zur Verfügung stehenden Räume abhängig waren?

Die optimale Wiedergabe von Musikwerken aus der Gregorianik bis zum heutigen Tage würde unterschiedliche Nachhallzeiten von 1,3 bis 7 Sekunden verlangen. Es gibt heute die Möglichkeit, in einem Saal die Nachhallzeit veränderlich zu machen, sei es durch verschiebbare oder drehbare Lamellen an den Wänden, sei es durch Öffnung von Klappen, Senkung von Deckenteilen und dergleichen mehr. In Rundfunkhäusern hat man davon Gebrauch gemacht, aber im allgemeinen möchte man in reinen Konzertsälen keine motorischen Antriebe oder sonstige Automatismen haben.

Wenn man von dem Gedanken ausgeht, daß für einen doch relativ großen Kreis von 2 000 Zuhörern die klassische und romantische Symphonie noch für längere Zeit das stärkste Erlebnis bleiben wird und für die Verbreitung der neuen Musik der bereits wiederhergestellte Saal der Hochschule für Musik mit 1 400 Plätzen<sup>3</sup> ausreichend sein wird, dann kann man die For-

<sup>3</sup> S. Abbildung in *Musica* 1954, H. 11, S. 487.





Der für den Neubau der Berliner Philharmonie preisgekrönte Entwurf von Professor Hans Scharoun. Lageplan der Philharmonie (links) zum Altbau des Joachimthalschen Gymnasiums. (Das Innere, siehe Heft 3, S. 165.)

derung darauf präzisieren, daß *die neue Philharmonie klingen soll wie die alte*, d. h. eine Nachhallzeit von etwa zwei Sekunden haben soll.

Weiter ist die Frage zu beantworten, für wieviel Zuhörer der Konzertsaal gebaut werden soll, damit die Wirkung der Musik alle gleichermaßen erfaßt. Eine obere Grenze liegt bei 2500 Personen. Zwar gibt es Räumlichkeiten für 3000 und mehr Personen, wie z. B. die 1950 erbaute Festival Hall in London, aber solistische Darbietungen intimen Charakters werden dann beim Zuhörer der letzten Reihe nicht mehr den nötigen Kontakt erreichen. Aus der Zahl der Zuhörer ergibt sich dann rechnerisch das optimale Volumen des Innenraumes.

\*

Somit war klar vorgezeichnet, was man von einer künftigen Philharmonie erwartet. Es wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sich zehn Architekten beteiligten. Zum ersten Mal in der Baugeschichte waren akustische Richtlinien den Bedingungen beigegeben worden, die Hinweise zur akustisch günstigen Form des Saales und der Wandbekleidungen mit Rücksicht auf die Nachhallzeit enthielten.

Das Ergebnis des Wettbewerbs war in mehrfacher Beziehung überraschend. Sämtliche zehn Entwürfe gingen — den akustischen Richtlinien entsprechend — von der inneren Funktion, nämlich dem klingenden Raum aus, was sich in der geometrischen Gestaltung, der Gliederung



und der Bekleidung der Wände offenbarte. Besonders die drei ersten preisgekrönten Entwürfe zeigen in drei grundsätzlich verschiedenen möglichen Lösungen, wie überhaupt der Baustil sich weiterentwickeln wird.

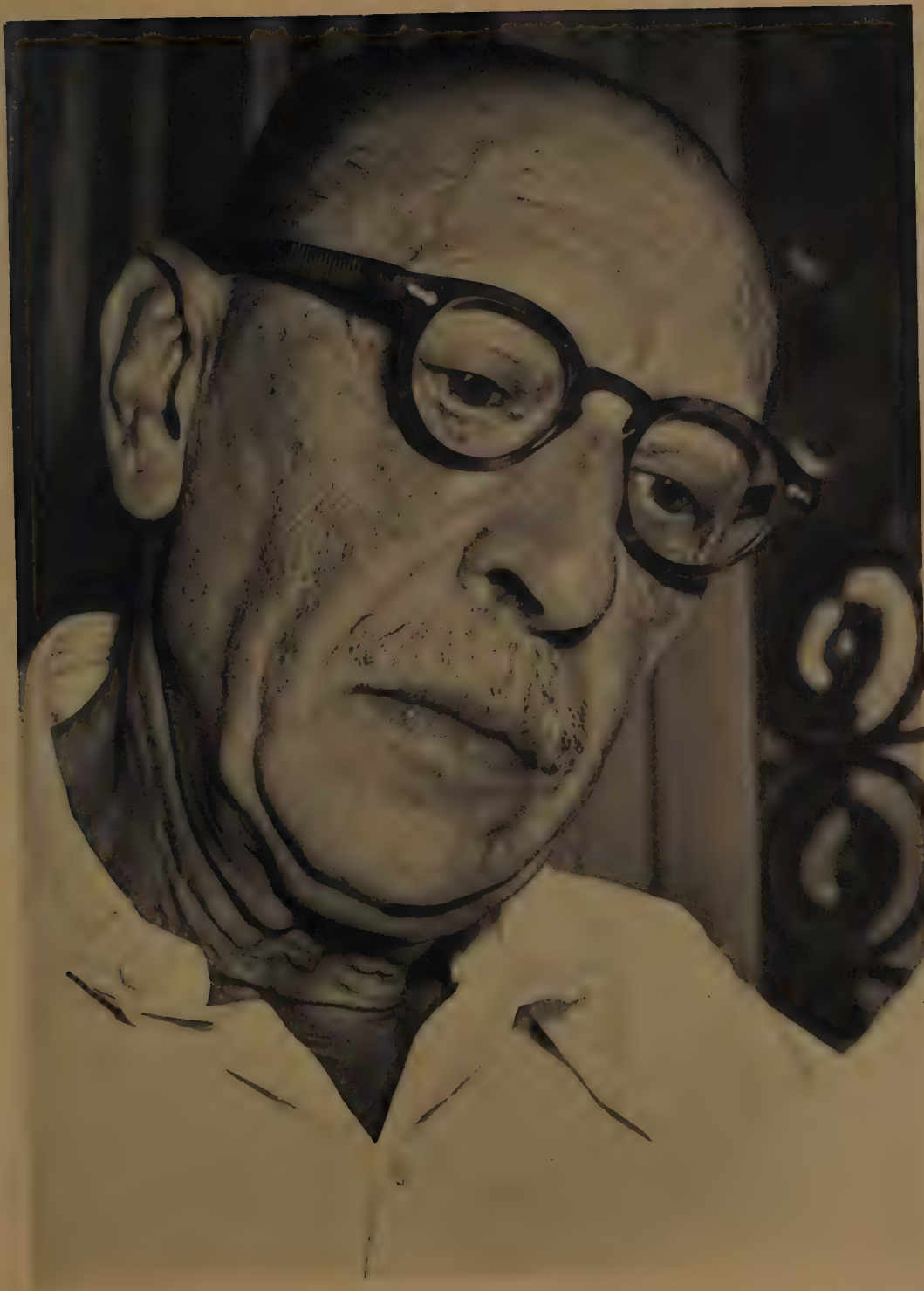
Das Modell des dritten Preisträgers, Professor Karl Wilhelm Ochs von der Technischen Universität Berlin, ist eine folgerichtige Weiterentwicklung des klassischen Konzertsaales, wie er in den berühmten Musikzentren Berlin, Leipzig, Amsterdam und Wien zum musikarchitektonischen Stilbegriff geworden war. Die Auflösung der Wände, die sich zu einer weiten Ellipse schließen, ist durch eine rhythmische Faltung erreicht worden, während sich eine ebenso ellipsenförmig geschwungene Rangbrüstung harmonisch in den Raum einfügt. Was sonst die barocken Formen akustisch so günstig auszeichnete, ist heute mit Elementen gelöst worden, die dem Ausdruck unserer Zeit entsprechen. Nichts ist aufdringlich an diesem Raum, der auf den Gegenstand des Erlebens, das Podium mit seinem Orchester, ausgerichtet ist. So ist dieser Entwurf ein Höhepunkt ästhetischer Schönheit und organischer Durchdringung von klingender und baulicher Form, von Architektur und Raumakustik geworden.

Einen ganz anderen Weg hat der zweite Preisträger, Hermann Fehling, Berlin, eingeschlagen. Sein Grundriß in Form eines Sechsecks von leicht asymmetrischer Geometrie schließt an das erstmalig in der Stuttgarter Liederhalle (1956) verwirklichte Prinzip asymmetrischer Gestaltung an. Parallele Wände werden vermieden, auch das Dach ist schiefwinklig, so daß die Schallverteilung nicht zu Konzentrationspunkten gelangen kann, ähnlich wie bei der barocken Auflösung. Ein Rang ist nicht vorgesehen, das ansteigende Parkett ist in Gruppen aufgeteilt, die terrassenförmig ansteigen, entsprechend der Anlage eines Weinbergs. Wie dort die Pflanzen durch die Rückwände der Terrassenstufen ein Optimum an Sonnenstrahlung bekommen, so erhalten alle Plätze eines derart gebildeten Konzertsaales ein Maximum an Schallstrahlung. Auch diese Anordnung ist in der Stuttgarter Liederhalle im Kammermusiksaal mit Erfolg angewendet worden — nach den Ideen der Architekten Abel und Gutbrod sowie des Akustikers Prof. Cremer.

\*

Eine faszinierende Lösung stellt die mit dem ersten Preis ausgezeichnete Arbeit von Professor Hans Scharoun, Technische Universität Berlin, dar. Er ging von dem Gedanken aus, daß sich der herkömmliche Konzertsaal nach dem Muster des Theaters entwickelt hat und dadurch die Zweiteilung von Bühne und Zuschauerraum entstanden ist. Wenn heute vorwiegend aus technischen Gründen die Bühne allgemein den frontalen Abschluß des Zuschauerraumes bildet, besteht beim Musikerleben das Bedürfnis, die hörende Gemeinde um die Musizierenden herum zu versammeln, so wie es auch spontan erfolgt, wenn ein Laienkreis irgendwo zu musizieren anfängt. So entstand die Grundkonzeption, *das Orchester in die Mitte des Raumes* zu stellen und die Zuhörer rund um das Orchester herum in ansteigenden Reihen zu gruppieren. Daß derartiges überhaupt bei Ansammlungen von Menschen, wo etwas ausgesagt wird, angestrebt wird, beweisen die „Zentralbauten“, die im Amphitheater der Antike, in den Kuppelbauten des byzantinischen Umkreises und noch viel mehr der Renaissance, auch wieder in den Neorenaissance-Bauten des vergangenen Jahrhunderts und zuletzt noch in Max Reinhardts Großem Schauspielhaus in Berlin vorzufinden sind. Auch der erste Entwurf des Architekten Eiermann für den Wiederaufbau der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche zu Berlin ist ein absolut konzentrischer Rundbau geworden. Die Erfahrung hat gezeigt, daß derartige Tempelgebilde zwar schön zum Ansehen sind, aber akustisch nicht brauchbar wegen der durch Brennpunktbildung ungünstigen Schallverteilung.





Igor Strawinsky  
wird am 17. Juni 75 Jahre alt

Foto: Schapowalow, Hamburg





Carl Maria von Weber

nach einem bisher unbekannten Gemälde des englischen Malers G. Hayter, das die Generalintendanz der Dresdner  
Staatstheater kürzlich aus dem Nachlaß der Familie von Weber erwarb.

Foto: Frost, Dresden



Scharouns Entwurf<sup>4</sup> vermeidet dank der Mitarbeit des Akustikers Lothar Cremer solche Fehler. Der Grundriß ist ein Polygon, die Sitzreihen sind in Gruppen nach dem Weinbergprinzip angeordnet, und über diesem Gebilde wölbt sich ein zeltartig durchhängendes Dach, wie es jetzt mehrfach in der modernen Architektur angestrebt wird. Entsprechend der Erkenntnis, daß alle konkav gewölbten Flächen in einem Raum akustisch ungünstig sind, ist jetzt die Umkehrung erfolgt, indem die Flächen des Daches konvex gekrümmt sind, was zugleich die optimale akustische Lösung bietet.

Natürlich erheben sich trotz der glücklichen Ausgangslösung noch manche Probleme für die Durcharbeitung. Die Schallquelle, nämlich das Orchester, muß so gefaßt werden, daß der Klang „zusammenbleibt“, d. h. die Musiker sich untereinander hören, und auch im ganzen Saal müssen genügend Reflexionsflächen vorhanden sein, damit ein günstiges Verhalten jedes einzelnen Schallimpulses erfolgt. So wird über dem Orchester ein flaches Gebilde aufgehängt, das als akustischer Reflektor und gleichzeitig als Beleuchtung dient.

Weiter ist zu berücksichtigen, daß die Zuschauer im Rücken des Orchesters akustisch nicht ganz so begünstigt sind wie diejenigen im Hauptparkett. Aber auch in den großen symphonischen Aufführungsstätten — Leipziger Gewandhaus, Musikvereinssaal Wien usw. — hat man den Rang rings um den ganzen Saal herum geführt, und es hat sich gezeigt, daß sich das Publikum um des optischen Einblicks willen nach den Plätzen über dem Orchester drängt. Im übrigen wird der Mittelpunkt des Orchesters exzentrisch gelegt, so daß sich hinter dem Podium nur verhältnismäßig wenige Plätze ergeben.

Ein weiteres Merkmal wird dieser Raum mit allen Konzertsälen der Zukunft gemein haben. Das sind die Aufnahmeräume für Rundfunk und Schallplatte. Das Mikrophon ist heute engstens mit dem Konzert verbunden, denn es hört stellvertretend für Zehntausende mit, die selbst im Raum nicht anwesend sein können. Die elektroakustischen Regieräume brauchen also nicht irgendwo versteckt zu werden, sondern können entsprechend ihrer wesentlichen Funktion organisch in den Gesamtplan vom Architekten eingebaut werden.

\*

So wird die neue Philharmonie beträchtlich anders aussehen als die alte, was manche alten Musikfreunde bedauern werden; aber was nun geschieht, entspricht dem künstlerischen Streben unserer Zeit und will nichts anderes, als allein der vorteilhaftesten Verwirklichung der Musik dienen. Die Verbindung des Neuen mit dem Alten drückt sich in der Wahl des Bauplatzes aus. Der Konzertbesucher wird durch die Säulenfront des früheren Joachimsthalschen Gymnasiums<sup>5</sup> eintreten, eines Bauwerks aus der Nachfolgezeit Schinkels, erbaut 1880, das man für einen der alten großen Konzertsäle halten könnte. Man gelangt dann durch den langen Gang zu dem neuen Saal, der in harmonisch abgestimmter Weise den Kontrapunkt zum Altbau bildet.

So wird die Tradition des Philharmonischen Orchesters weiterleben und doch gleichzeitig der künstlerischen Entwicklung, dem Ringen um neuen Ausdruck, Rechnung tragen.

<sup>4</sup> S. Abbildung in *Musica* 1957, S. 165.

<sup>5</sup> Vgl. *Musica* 1950, S. 192.



ECKART KLESSMANN

## DIE ITALIENREISE JOHN DOWLANDS

Wenige Musiker des 16. und 17. Jahrhunderts sind so viel auf Reisen gewesen wie der englische Komponist und Lautenvirtuose John Dowland (1562–1626). Herbst und Winter 1594/95 hatte er in den Residenzen Wolfenbüttel und Kassel verbracht<sup>1</sup>, ehe er im Frühjahr 1595 nach Italien weiterreiste. Im Vorwort zu seinem „First Book of Songs or Ayres“ berichtet er 1597: *„Nachdem ich so einige Monate in Deutschland verbracht hatte, in meiner großen Bewunderung für dieses wertvolle Land, reiste ich über die Alpen nach Italien, wo ich die Städte mit allen schönen Künsten ausgestattet fand, besonders aber mit Musik. Welche Gunst ich in Venedig, Padua, Genua, Ferrara, Florenz und verschiedenen anderen Orten erfuhr, verschweige ich absichtlich, da ich unbedingt am wenigsten von meinen eigenen Bemühungen eingenommen sein sollte . . .“*

Nun ließe sich aus diesen Sätzen schließen, daß Dowland nichts anderes im Sinne gehabt hätte als eine Konzertreise durch die Zentren Oberitaliens. Was sich aber hinter dieser glänzenden Kulisse abspielte, mit der er seinen Landsleuten Eindruck zu machen suchte, sollte erst dreihundert Jahre später ans Licht kommen, durch die Entdeckung jenes Briefes nämlich, den Dowland am 10. November 1595 aus Nürnberg an Sir Robert Cecil in London richtete. Aus ihm ergibt sich folgender Tatbestand:

Der Protestant Dowland war während seiner Pariser Jahre (1579–84) zum Katholizismus übergetreten. Dies war der Grund, weshalb ihm 1594 die Stellung eines englischen Hoflautenisten verweigert wurde: *„Da sich mein Herz daraufhin betrübte, wünschte ich, den Kontinent zu bereisen, was ich aber nicht zu versuchen wagte ohne die Erlaubnis einiger Mitglieder des Privy Council, aus Furcht, verhaftet und sehr streng bestraft zu werden. Zur selben Zeit, als ich diesen Wunsch hegte, kam ein Brief an mich aus Deutschland vom Herzog von Braunschweig. Daraufhin sprach ich mit Euer Gnaden und mit meinem Lord Essex, der mir bereitwillig Eure ganze Hilfe vermittelte . . .“*

Nach seinem Aufenthalt in Wolfenbüttel und Kassel setzte Dowland seine Reise nach Italien fort; in Florenz lernte er einen englischen Priester, John Scudamore, kennen, der 1593 aus England geflohen war, und bat ihn um eine Empfehlung für Rom, da er den Entschluß gefaßt hatte, bei Luca Marenzio zu studieren: *„So sagte ich ihm, daß ich nach Rom gehen wolle und erbat seine Hilfe für meine Sicherheit: ‚Denn,‘ sagte ich, ‚wenn man mich dort verkennen sollte, wäre mein Los hart, denn ich bin in meiner Heimat von allem Glück verlassen, da ich Katholik bin; denn ich hörte, daß Ihre Majestät gesagt hat, als man sich für mich einsetzte, ich wäre ein Mann, der jedem Fürsten in der Welt dienen könne, aber ich sei ein hartnäckiger Papist.‘“*

Dowland berichtet weiter über seine Gespräche mit Scudamore und über Verschwörungen gegen die englische Krone, von denen er gehört haben will, wobei er alles daran setzt, als guter Patriot zu erscheinen, um endlich unter dem Schutz Cecils in Sicherheit nach England zurückkehren und dort bleiben zu können. Ein englischer Mönch berichtet ihm, *„er habe Briefe aus Rom empfangen, um mich anzutreiben, und sagte mir außerdem, meine Unzufriedenheit sei in Rom bekannt geworden und ich sollte eine große Pension vom Papst haben und Seine Heiligkeit und alle Kardinäle würden wunderbar viel aus mir machen . . . Nach meiner Abreise ging ich in Gedanken unser Gespräch noch einmal durch und weinte bitter-*

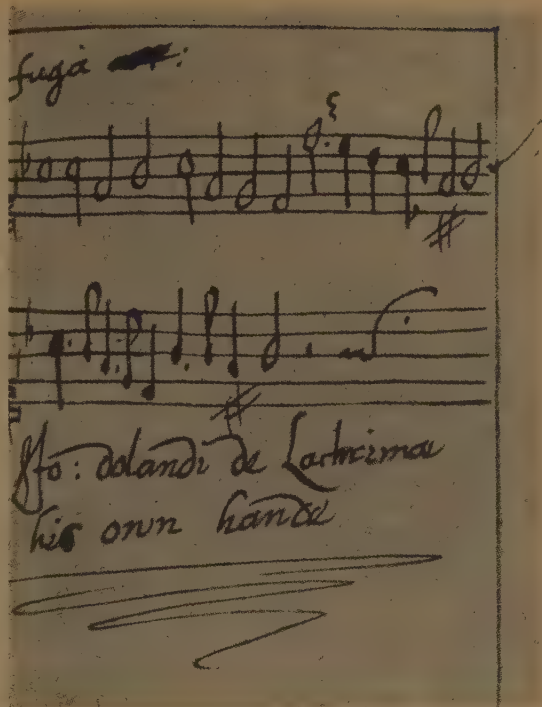
<sup>1</sup> Vgl. meine Darstellung der Deutschlandreise in „Mysica“, Januar 1957, S. 13.



lich, daß mein Los so hart sei, aus Not Diener des größten Feindes meiner Königin, meines Landes, meiner Frau, meiner Kinder und Freunde werden zu müssen. Und um ihnen ähnlich zu sein, Gott weiß es, habe ich niemals Verrat und Verräterei geliebt, noch habe ich je von etwas derartigem gewußt, noch habe ich je in England eine Messe gehört, die ich für einen großen Mißbrauch des Volkes halte, denn, bei meiner Seele, ich verstehe sie nicht. Deshalb bin ich in mich gegangen, um im Einklang mit den Gesetzen Ihrer Majestät zu leben, wie ich auch unter Ihrer Hoheit geboren wurde, und so flehe ich demütigst um Verzeihung, indem ich beteuere, daß, wenn nur irgendeine Fähigkeit in mir ist, ich nur zu bereit bin, alles wieder gut zu machen."

Und schließlich beteuert der von Heimweh Gequälte: „Ich habe dies geschrieben, damit Ihre Majestät die Schurkerei dieser höchst verruchten Priester und Jesuiten erfahren und sich vor ihnen schützen möge. Ich danke Gott: ich habe beide verlassen, sie und ihre Religion.“ Ob dieser erneute Wechsel des Glaubensbekenntnisses wirklich ehrlich war, mag dahingestellt bleiben; fest steht jedoch, daß der Brief seine Wirkung tat und Dowland noch im selben Jahre nach England zurückkehren konnte.

Die geplante Romreise und das Studium bei Marenzio unterblieben. Dennoch wird man den Aufenthalt in Italien nicht als nutzlos für Dowland ansehen dürfen. Er lernte bedeutende Musiker seiner Zeit kennen: „Ich will nur den werten Meister Giovanni Croce nennen, den Chorleiter von San Marco in Venedig, mit dem ich einen herzlichen Umgang hatte“, schreibt er im Vorwort zu seiner ersten Veröffentlichung, 1597. Und noch mehr wiegt der Satz: „Doch kann ich nicht die große Zufriedenheit verhehlen, die ich in der angetragenen Freundschaft des hochberühmten Luca Marenzio fand, von dem ich verschiedene Briefe aus Rom empfang. Von einem von ihnen habe ich gedacht, weil er zudem kurz ist, es sei gut, ihn hierher zu setzen. Ich denke nicht, daß es eine Schande ist, auf das Urteil eines so hervorragenden Mannes stolz zu sein.“ Es folgt nun im italienischen Wortlaut das Schreiben Marenzios, das übersetzt so lautet: „Durch einen Brief von Herrn Alberigo Malvezi habe ich erfahren, wie Ihr mir in Freundschaft verbunden zu sein wünscht. Für diese Zuvorkommenheit bedanke ich mich vielmals und biete Euch meine Hilfe an, falls ich Euch in irgendetwas dienen kann; das verdient Ihr durch Eure vielen guten Charaktereigenschaften, und Ihr verdient es, daß jeder Euch bewundert und beachtet. Zum Schluß küsse ich Euch die Hand. Rom, am 13. Juli 1595. Eurer Hoheit ergebenster Diener Luca Marenzio.“



Stammbucheintragung John Dowlands im „Album amicorum“ des Johannes Cellarius in Nürnberg, ca. 1595 (London, Britisches Museum)

Die Erwähnung Marenzios war damals von nicht zu unterschätzender Bedeutung, denn dieser bedeutendste Vertreter des italienischen Madrigals besaß einen großen Einfluß auf die englische Musik. Als der Dichter Thomas Watson 1590 eine Anthologie italienischer Komponisten veröffentlichte, stammten von den 28 Kompositionen bezeichnenderweise 23 von Marenzio! Dabei waren von diesen allein 13 erst drei Jahre zuvor in Italien veröffentlicht worden! Die englischen Madrigalisten waren allesamt Marenzio zutiefst verpflichtet. Man bewunderte an ihm besonders, wie sehr die Vertonung dem Texte angemessen war. Noch 1622 schreibt der Dichter Henry Peacham: *„For delicious air and sweet invention in Madrigals, Luca Marenzio excelleth all other whosoever.“* Wenn nun ein Neuling eine Empfehlung Marenzios aus Italien heimbringen konnte, so galt das natürlich viel. Dowland, der nie Madrigalist war, zeigt sich jedoch nur wenig von Marenzio beeinflusst; das im Spätwerk Dowlands auftretende chromatische Element mag auf Marenzio zurückgeführt werden, wenn es nicht Erbteil eines anderen ist, den Dowland ganz sicher kennengelernt haben wird: Carlo Gesualdo da Venosa, der sich im Sommer 1595 in Ferrara aufhielt.

Die Italienreise selbst war für Dowland zweifellos von Erfolg gekrönt. An Cecil schreibt er, er sei nach Florenz gekommen, *„wo ich vor dem Herzog spielte und große Gunstbezeugungen empfing.“* Ein uns erhaltener Brief des genannten Scudamore vom 7. Juli 1595 bestätigt uns diese *via triumphalis* Dowlands. Scudamore bittet in diesem Brief den Empfänger Nicholas Fitzherbert in Rom, alles für Dowland zu tun, was er könne, von dessen *„Vorzüglichkeit auf der Laute“* und *„musikalischem Können“* er vermutlich längst gehört habe: *„Ich versichere Euch, in verbo sacerdotis, daß er kein Unberufener, sondern vielmehr gut ist und nur um des Ruhmes Luca Marenzios willen und aus Liebe zur Musik diese Reise unternommen hat.“*

Der Italienaufenthalt mag das zur Reife gebracht haben, was von Dowlands genialen Anlagen noch der Entfaltung bedurfte. *„Das, was ich drüben an Erfahrung sammeln konnte“,* lesen wir im Vorwort zum *„First Book of Ayres“*, *„bin ich nun imstande, zu Hause in die Praxis umzusetzen, wenn ich nur Ermutigung zu meinen ersten Versuchen finde.“* Der einzigartige Erfolg der Veröffentlichung — fünf Auflagen in sechzehn Jahren! — beweist, daß ihm die erhoffte Anerkennung seiner Landsleute nicht versagt wurde.

SIEGFRIED GOSLICH

## DAS WANDBILD

Othmar Schoeck und Ferruccio Busoni

*„Was sucht Ihr? Sagt! Und was erwartet Ihr?“ — „Ich weiß es nicht; ich will das Unbekannte! Was mir bekannt, ist unbegrenzt. Ich will darüber noch. Mir fehlt das letzte Wort“.*

Dies Zitat aus seinem Operntextbuch *„Der mächtige Zauberer“* (nach Gobineau, 1905) stellte Ferruccio Busoni ein Jahr später seinem *„Versuch einer neuen Ästhetik der Tonkunst“* als Motto voran — er hätte es auch zur Devise seines Librettos *„Das Wandbild“* machen können, das er während seines Züricher Aufenthaltes im ersten Weltkrieg schrieb, seinem Schüler Philipp Jarnach widmete und das dann von Othmar Schoeck komponiert wurde. Der große Pianist und Prophet der modernen Musik war literarisch vielerfahren, ein echter Kenner der Werke Goethes und E. T. A. Hoffmanns; seine Sammlung von Faust-Ausgaben genoß besonderen Ruf. Busonis dichterische Vielseitigkeit erkennt man bei einem Blick auf



das Verzeichnis der eigenen Bühnentexte: im selben Jahr wie das eingangs erwähnte Buch erschien sein Libretto „Die Brautwahl“, nach Hoffmann, das er selbst komponierte; 1914 schrieb er „Arlecchino“, ein Jahr später „Turandot“ nach Carlo Gozzi, 1918 „Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende“; „Dr. Faust“ wurde als Dichtung 1914 begonnen; 1924 folgte noch „Das Geheimnis“ nach Villiers de l'Isle-Adam.

Der Text zum „Wandbild“ ist inhaltlich in die Nähe der Arbeit an „Turandot“ zu rücken: beide gehen hervor aus der Beschäftigung mit der chinesischen Märchenwelt. In beiden klingt das Zeitalter der deutschen Romantik, das Fabelreich E. T. A. Hoffmanns, nach, zu deren beliebten Gegenständen ja seit jeher das Stoffgebiet der Exotik gehörte; man mag sich aber in diesem Zusammenhang auch der kompositorischen Auseinandersetzung Busonis mit der finnischen und indianischen Folklore erinnern.



Titelblatt von John Dowlands „The First Booke of Songes or Ayres“, London 1597

Busoni hatte sich vom Realismus des Musikdramas abgewandt. Seine eigene Maxime lautete: „Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region, der Erscheinungen und der Empfindungen sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einem Zauberspiegel oder in einem Lachspiegel reflektiert.“ Der Text zum „Wandbild“ schlägt früh die Brücke zum *Surrealismus* — könnte man die geheime Tendenz dieser m. d. n. freilich so sehr in echter Romantik verwurzelten Kunstrichtung der Malerei und der Dichtung besser formulieren als mit jenem mystischen Ausspruch, der des Rätsels Lösung in diesem Werk andeutet: „Gesichter haben ihren Ursprung in denen, die sie schauen“? Vieles verschleiern, manches nur andeutend, wirft Busoni unlösbare Probleme auf. Er beschwört das Zwischenreich der Phantasie und des Märchens, aber er bezieht es unmittelbar auf die Neigungen und den Charakter der handelnden Personen. Die seltsame Verquickung eines alten Fruchtbarkeits-

mythos mit einem spukhaften Milieu schafft im Mittelteil des Werkes ein Leben, das ein Eigenrecht zwischen Traum und Wirklichkeit gewinnt.

Formal stellt sich das „Wandbild“ als eine Rahmenhandlung in Gestalt eines Kammerschauspiels dar, in dem schwerpunktartig das Kernstück einer Pantomime opernhaften Gepräges beschlossen liegt. Höchst wirkungsvoll wird damit ein Gegensatz zweier Handlungsebenen geschaffen, auf denen sich das Wechselspiel von Alltagsleben und schönem Schein, von Realität und Surrealismus vollzieht: die „Szene“ spielt in einem Antiquitätenladen der Rue St. Honoré im Jahre 1830 (wobei es der Phantasie des Hörers überlassen bleibt sich auszumalen, welche französische Stadt gemeint sei), während Ort und Zeit der „Pantomime“ in der Geisterwelt der Chinesen zu suchen sind. Ist es auch die Figur des leidenschaftlich erregbaren, schwärmerischen, offenkundig nach dem romantischen Dichter so benannten Studenten Novalis, die beide Handlungen miteinander verknüpft, so steht doch eigentlich weder er noch sein klar denkender, gänzlich unromantischer Begleiter Dufait — der Mann der „Tatsache“ — im Mittelpunkt, sondern der fast hundertjährige Antiquar, ein wissender Kunstfanatiker und unheimlich anziehender, schwer durchschaubarer Beschwörer ferner Welten, deren Relikte er sammelt.

In seinen Laden treten abends die beiden jungen Leute ein. Das Kunterbunt der Kunstgegenstände, das sie vorfinden, bietet sich dem nüchternen Dufait als kurioses Gerümpel dar, während Novalis, schlagartig angerührt, das Ungewöhnliche und Unerklärte wittert. Bereitwillig führt der Alte seine Schätze vor: das altholländische Uhrwerk, die tanzende Mumie aus Theben, die goldene Rüstung aus China. Doch Novalis ist ganz gefangengenommen durch den Anblick eines lebensgroßen chinesischen Mädchenbildes, über das freilich der Althändler nichts zu wissen vorgibt. Maßlos erregt rennt der Jüngling in plötzlich entflammter Leidenschaft gegen das Bild — und durch dasselbe hindurch. In der „Pantomime“ gewahrt man ihn in fremdartiger Umgebung, die eine Aufhebung der Begriffe von Zeit und Raum zu bewirken scheint. Er wird Zuschauer eines religiösen Tanzes von Jungfrauen um die Bildsäule eines unbekannten Gottes. Ein uralter Priester — Widerpart des Antiquars — singt einen Hymnus auf den lebenspendenden Kreislauf des Jahres, die Mädchen antworten. Als sie sich entfernen, bleibt eines von ihnen zurück; man erkennt in ihm das Original des Wandbildes. Sie winkt Novalis zu sich. Beide lassen sich auf einem Diwan nieder, sehen einander liebevoll verzückt an, küssen sich. Die neugierig wieder sich einfindenden Mädchen singen der scheidenden Gefährtin ein Brautlied, indem sie ihr das Haar nach Frauenart ordnen. Als sie die beiden abermals allein zurücklassen, werden schwere Tritte und Kettengerassel hörbar. Durch die Angst des Mädchens gewarnt, flüchtet der Jüngling. Ein schwarzer Riese in goldener Rüstung (es ist die vom Antiquar gezeigte) bedroht das Mädchen, fordert sie auf, einzugestehen. Ihr Leugnen fruchtet nichts. Als er ihre geänderte Haartracht entdeckt, schlägt er sie in Ketten und versinkt mit ihr. Novalis, im Antiquitätenladen wieder zu sich kommend, drängt, zumal jetzt auch das Wandbild die geänderte Haartracht aufweist, auf Erklärung. Als sie ihm versagt wird, stürzt er in einem Schwindelanfall entsetzt aus dem Laden. Am Ende der fesselnden kleinen Handlung steht somit die Bekräftigung des Sprichwortes, daß es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, als unsere Schulweisheit sich träumen läßt.

\*

Ferruccio Busoni und Othmar Schoeck, der dieses Textbuch vertonte, begegneten einander nicht nur in ihren literarischen Neigungen, sondern auch in einer Grundkonzeption ihres Komponistenberufes. Wie nahe steht Busonis Auffassung der Wahlspruch des schweizeri-



schen Meisters, „dem, was hinter dem Wort an Unaussprechlichem, an Ahnung und Geheimnis mitschwingt, in Tönen Ausdruck zu geben“! Schoeck, Sohn eines Landschaftsmalers, war nicht minder vielseitig orientiert als der Freund. Auch er hat sich schöpferisch mit Goethe auseinandergesetzt („Erwin und Elmire“, Zürich 1916, Goethe-Lieder); auch er war zutiefst in der Romantik beheimatet (Lieder und Zyklen nach Lenau, Eichendorff, Gottfried Keller, Matthias Claudius, Conrad Ferdinand Meyer und Mörike). Vielfach nehmen die Stoffe seiner Opern auf die romantische Welt und romantische Vorstellungsinhalte Bezug; „Don Ranudo“ geht auf Holbergs Komödie, die Oper „Venus“ auf eine Erzählung Mérimées, die dramatische Kantate „Vom Fischer un syner Fru“ auf Philipp Otto Runes Märchen in der eigenen Fassung des Komponisten zurück, der ja auch selbst Kleists Tragödie „Penthesilea“ zum Libretto umarbeitete. Der Oper „Massimilla Doni“ endlich liegt eine Erzählung Balzacs zugrunde, während „Das Schloß Durande“ auf einer Erzählung Eichendorffs in der Fassung von Hermann Burte basiert.

Schoecks Talent für das wort-gebundene Schaffen kann nicht besser umrissen werden als mit den Worten des ihm lange befreundeten Dichters Hermann Hesse: „In seinen Vertonungen ist nirgends das leiseste Mißverständnis des Textes, nirgends fehlt das zarte Gefühl für die Nuancen, und überall ist mit fast erschreckender Sicherheit der Finger auf das Zentrum gelegt, auf jenen Punkt, wo um ein Wort oder um die Schwingung zwischen zwei Worten sich das Erlebnis des Gedichtes gesammelt hat.“ Die Ausdruckswelt des Meisters reicht von der ungewöhnlichen, wohl mehr am Vorbilde Hugo Wolfs als an dem des Lehrers Max Reger geschulten Melodiebegabung über eine ebenso delikate wie plastische Rhythmik und eine schon in jungen Jahren ökonomische, charakteristische und pointierte Instrumentation zu einer ausgesprochenen, früh erlernten Formbeherrschung, von einprägsamer Volkstümlichkeit der Diktion bis zu polytonaler Schichtung kühner Klänge, von zarter Innigkeit über dramatische Schlagkraft zu ekstatischer Glut.

Als er Busonis „Wandbild“ vertonte, war er 32 Jahre alt, doch liegt schon über diesem Werk eine reife Ausgewogenheit der Mittel. Mit jener von Hesse gerühmten Sicherheit im Erfühlen der Nuance faßt er den Hymnus des Priesters und der ihm antwortenden Mädchen in eine edel geschwungene, prosodisch reich belebte Gesangsmelodie, deutet er in der Orchesterpalette und im Brautlied der Gefährtinnen chinesisches Kolorit an, weiß er das in Worten unaussprechliche, seltsame Erlebnis des Novalis in Tönen auszudrücken. Reich ist das für fünf Spieler geschriebene Schlagwerk bedacht. Sparsam und sicher melden sich die charakteristischen Klangfarben des Englischhorns, der C- und der Baß-Klarinette, des Kontrafagotts, der Harfe, der Celesta und der Solisten unter den Streichern. Knapp und treffend wird der goldgerüstete Riese geschildert. Zu den rhythmisch-metrischen Feinheiten der Setzweise gehört im ersten Teil die wechselnde Gliederung „a tre battute“ und „a quattro battute“, also die Zusammenfassung von jeweils drei oder vier Ganztakten zu einer Betonungseinheit.

„Das Wandbild“ wurde auf der Bühne zum ersten Male am 2. Januar 1921 in Halle gegeben. Die erste Funk-Sendung durch Radio Bremen am 15. März 1957 wurde unversehens zu einem „In Memoriam“ für den plötzlich im 71. Lebensjahr verstorbenen bedeutenden schweizerischen Komponisten.

# SOLL DER GUTE SÄNGER UNTERRICHTEN?

## Ein Brief

Lieber Freund und Kollege!

Da haben Sie mir ja ein schönes Ei ins Nest gelegt: ich soll Ihnen sagen, ob Sie als anerkannter Sänger nicht auch Gesanglehrer werden sollen — und damit haben Sie einen Sturm gefährlicher Gedanken in meiner Brust geweckt! Spontan möchte ich Ihnen zurufen: Um Gottes willen, nein! Aber jed' Ding will wohl bedacht werden.

Also schön der Reihe nach: selber singen und andere singen lehren bedeutet beständiges Jonglieren von einer geistigen Plattform zur andern. Als Sänger müssen Sie ganz Sie selbst sein, mit nichts als der höchst persönlichen Erfüllung Ihrer künstlerischen Aufgabe beschäftigt. Vom Lehrer dagegen wird genau das Gegenteil verlangt, nämlich die Fähigkeit, ganz von sich zu abstrahieren und nur den Schüler und seine jedesmal anderen Bedingungen und Voraussetzungen zu sehen. Gelingt Ihnen dieser Wechsel nicht zuverlässig, dann leidet unweigerlich entweder Ihr Singen oder Ihr Unterrichten. Glauben Sie es mir: das eigene Singen wird vom Unterrichten größeren Umfangs langsam erstickt! Oder Sie betreiben das Unterrichten nebenher, und dazu ist es zu schwer und zu verantwortungsvoll! Nun wählen Sie!

Dann aber ist die wichtigste Frage, ob Sie die fürs Unterrichten geforderte Fähigkeit des Abstrahierens von sich selbst überhaupt besitzen. Das erfahren Sie einzig beim Ausprobieren — vorhersagen läßt es sich nicht! Lassen Sie sich bitte auch von vornherein die Illusion rauben, Sie brauchten nur das, was Sie selbst so gut können, ändern unentwegt vorzumachen, und schon lernten die es auch. Wo das gelingt ist es pures Glück! Außerdem kann es, wenn überhaupt, ja nur an Vertretern Ihres eigenen Stimmfachs gelingen, und auf die können Sie sich doch als Lehrer nicht Ihr Leben lang beschränken. Trotzdem fangen Sie am günstigsten mal mit solchen an, und zwar möglichst mit Dilettanten, da haben Sie weniger Verantwortung, und es ist nicht so schlimm, wenn sich an denen herausstellt, daß Ihnen das spezifisch Pädagogische doch nicht in ausreichendem Maße gegeben ist.

Das Abstrahieren von sich selbst und das Eingehen auf den jeweiligen Schüler: das bedeutet in unserm Fall noch etwas ganz Besonderes, das ist das Aufspüren der speziellen Hemmung, der Fehlerquelle, um deretwillen er eben nicht einfach nachmachen *kann*, was Sie ihm vormachen. Vergessen Sie nicht: Sie wollen nicht Kenntnisse, sondern eine *Fähigkeit* anziehen, das ist entschieden zweierlei! Hängt schon bei der Vermittlung von Kenntnissen viel davon ab, wie erfolgreich der Lehrer sie nahezubringen versteht, ehe er achselzuckend den Schüler für zu dumm erklären darf, so kommts bei der Vermittlung von Fähigkeiten auf genau dasselbe an — nur in gesteigertem Maße! — und darüber hinaus allerdings auch auf das andere: wieviel Geschick nämlich der Zögling dafür mitbringt. Zehn Finger hat jeder, mit denen muß er aber auch geschickt umgehen können, wenn er z. B. Feinmechaniker werden will! Dabei hat jeder Handwerksmeister sein Handwerk *ab ovo* gelernt, wir aber, mein Lieber, nicht! Erst heute, nach so langen Lehrerfahrungen, weiß ich, wieviel mir angeboren war, und Ihnen wirts, sollten Sie unterrichten, ganz ähnlich ergehen, daß Sie auf Schritt und Tritt völlig perplex fragen müssen, wieso es denn möglich ist, daß einer dies oder jenes *nicht* einfach kann, ohne daß es ihm gesagt werden müßte!

Und da stehen Sie auch gleich vor dem zweiten Rätsel: ja, wie mache *ich* das denn eigentlich? Gewiß, wir sind beide keine Autodidakten und haben unsre gute Zahl Studienjahre auf dem Buckel — aber denken Sie nur nicht, Sie hätten schon alles an allen vier Zipfeln, wenn Sie sich nur auf das besinnen, was Ihr guter Meister vor Jahrzehnten mit Ihnen gemacht hat.



Erstens fällt es Ihnen doch nur lückenhaft wieder ein, und zweitens kann es bei Ihrem Schüler gänzlich wirkungslos bleiben, weil der eben eine Schwäche hat, die Sie nicht hatten: zu lockere Glieder, zu steife Glieder, eine schwerfällige Zunge, zu wenig Klangsinn — ach, was gibts da nicht alles! Und wenn Sie den Fehler nicht bei der Wurzel fassen, dann können Sie den jungen Mann vielleicht ganz nett fördern, aber eines früheren oder späteren Tages landen Sie doch unweigerlich in einer Sackgasse! Aber Sie wollen ja eben nicht immer nur Tenöre, wie Sie selbst einer sind, ausbilden, sondern auch Frauen- und tiefe Männerstimmen, und die unterliegen sehr anderen Bedingungen, von denen Sie naturgemäß zunächst gar keine Ahnung haben.

Also müssen Sie sich, wollen Sie kein Stümper sein, zuerst mal einen möglichst umfassenden Überblick über das vielverzweigte physiologische Geschehen beim Singen überhaupt und bei den verschiedenen Stimmfächern im besonderen ver-

schaffen und auch noch nach den psychischen Antrieben forschen, aus denen es herkommt. Da werden Ihnen die Augen übergehen, wieviele Sie nicht wissen, weil es Ihnen eben, Glücklicher Sie, einfach in die Wiege gelegt war. Und dann werden Sie eines Tages vor dem Vielerlei, was da auf Sie einströmt, gar nichts mehr wissen! Dabei sollen Sie es nicht mal nur wissen, Sie sollen Lieschen und Hänschen auch noch sagen können, wie die es machen sollen! Ach, mein Lieber, wenn Sie wüßten, was das für schlaflose Nächte kostet, wie es deprimiert, wenn rein gar nichts anschlagen will, und die Zeit geht hin, und Klein-Hänschen kriegt nichts wirklich zu eigen: heute kann ers, morgen wieder nicht! Da gibts nur eins: Geduld! Und wenn Sie auch noch so oft aus der Haut fahren möchten, Sie dürfens nicht, denn damit würden Sie das Schäfchen da vor sich nur vollends verwirren und verscheuchen!

Denn täuschen Sie sich darin nicht: Begabungen waren immer selten, und heute sind sie — wenigstens bei uns zu Lande — mit der Lupe zu suchen. Geht Ihnen aber mal wirklich eine ins Netz, dann haben Sie auch noch kein gewonnenes Spiel: es muß sich nämlich erst erweisen, ob auch der nötige Arbeitsernst vorhanden ist! Und auf der anderen Seite: so um die zwanzig sind sie, wenn sie zu uns kommen — was alles kann nicht an Möglichkeiten in ihnen schlummern, die nur erkannt und geweckt zu werden brauchen, um eines Tages als „Be-



Alban Bergs „Lulu“ wurde an der Hamburgischen Staatsoper aufgeführt.

Helga Pilarczyk und Toni Blankenheim in den Hauptrollen.

(Bericht: Heft 5, S. 266)

Foto: Peyer, Hamburg

gabung“ in Erscheinung zu treten. „Nur“ schrieb ich da so leicht hin — und doch ist dies für Menschen Ihres und wohl auch meines Schlages die schwierigste Aufgabe, weil sie vollkommene Selbstentäußerung erfordert. Da müssen Sie nämlich sämtliche sängerischen Maßstäbe, zu denen Sie im Lauf Ihres Sängertums gelangt sind, völlig beiseiteschieben und von vorn anfangen. Denn sobald Sie an denen messen, fällt Sie bestimmt völlige Mutlosigkeit an! Aber, werden Sie fragen, woran soll ich denn messen? Zunächst und auf Jahre hinaus, während deren fast immer die reine Stimmbildung im Vordergrund steht, nur vom Ausgangspunkt her, vom relativen Nullpunkt, den so gut wie jeder Schüler erst mal darstellt. Von dort her müssen Sie ihn, ohne aufs Ziel zu sehen, nur helfend und fördernd an Ihrer Hand Schritt auf Schritt machen lassen, immer bestätigen, nie entmutigen. Ohne an irgendwelchen Maßstäben zu messen, müssen Sie sich von Stunde zu Stunde immer nur ein Bild vom Schüler machen: hier beißt er an, dort reden Sie ins Leere. Wo er anbeißt — etwa wenn Sie ihm die Prinzipien singenden Musizierens nahebringen wollen —, da ist schon ein kleiner Gewinn erzielt, auf dem Sie weiterbauen können, ganz geduldig und bescheiden, mag er Ihnen auch lächerlich klein erscheinen! Aber auf diese Weise geht es doch schrittchenweise voran, und wenn zwei bis drei Jahre ins Land gegangen sind, können Sie fast immer mit Freuden feststellen, wie hübsch Klein-Hänschen und Klein-Lieschen sich doch gemacht haben — eine berechtigte Freude und Bestätigung für die Richtigkeit des von Ihnen gegangenen Weges und ein schöner Lohn für Ihre Mühe.

Nur: eines Tages kommt unausweichlich der Moment, wo der Ausgangspunkt als Maßstab zu gelten aufhört und stattdessen der Endpunkt in sein Recht treten muß, das Ziel, das erreicht werden soll, und das ist der berufsfähige junge Sänger. Dann muß Ihre pädagogische Grundhaltung von heute auf morgen umschlagen, und an die Stelle des ständigen Förderns, Helfens, Pöppelns tritt die Unerbittlichkeit der Anforderungen des Berufs, und die Gipfeln in dem, was man kurz künstlerische Selbständigkeit nennen kann. Und dann erst, mein Lieber, dann erst beginnt Ihr eigentlicher Leidensweg, denn dann gehts vornehmlich um die künstlerischen Dinge. Gewiß haben Sie es auch in der verflossenen Zeit nicht versäumt, Künstlerisches schon mit zu betreiben, und in guten Fällen ist es Ihnen auch abgenommen worden und beginnt erste zaghafte Blüten zu treiben. Aber künstlerische Selbständigkeit? Oder gar selbständiges Künstlertum? Jetzt, von diesem Ziel her gesehen, erscheint doch alles noch allzu blaß, und von selbständigem Erspüren musikalischer Feinheiten oder von wachem, unmittelbarem Erleben des im Text Ausgesagten kann doch bei dem jungen Sängeraspiranten kaum die Rede sein! Sie bieten, um ihn zu vermehrter künstlerischer Aktivität zu reizen, den kostbarsten Lernstoff an, Lieder und Arien, die für Sie über Jahrzehnte hin nichts von ihrer Großartigkeit eingebüßt haben — und was bietet er ihnen? Ein unsicheres Tasten, Ratlosigkeit, Bläßlichkeit, alles wünscht er von Ihnen gesagt zu bekommen, und dabei wissen Sie doch selbst nicht, wieso und woraufhin Sie mit diesem Stück immer so starke Wirkungen erzielen: Sie spürten eben einfach, wie es gesungen sein wollte. Natürlich versuchen Sie es in Worte zu fassen und machen es dem Schüler vor — aber das ist eigentlich das Falscheste, was Sie tun können, denn dann wird er es bestenfalls ganz nett nachmachen lernen — aber das Eigene? Das, was allein beim Publikum zündet, wo bleibt das?

Aber wieder liegt der Fehler nur bei Ihnen: müssen Sie denn Ihr Künstlertum zum Maßstab setzen, und zwar Ihr heutiges, in jahrzehntelanger Praxis gewachsenes und gefestigtes Künstlertum? Seien wir doch ehrlich: müßten wir heute nicht selbst schamrot werden beim Gedanken an die freche Unfertigkeit, mit der wir uns als junge Dachse in größten Aufgaben vor die Leute gewagt haben? Und haben wirs dann etwa ganz allein dahin gebracht, wo wir heute stehen? Wieviele Korrepetitoren, Kapellmeister, Regisseure haben doch dazu beige-



tragen, von unsern Lehrern ganz zu schweigen! Nun also: das und nur das müssen eben auch Sie sein: Lehrer, Förderer, Wegweiser! „Fertig“ ausbilden können wir ohnehin keinen Schüler — das tut allein die Praxis und sein eigener unentwegter Wille zum Bessermachen. Wir können nur Samen säen und das Erdreich zu bereiten versuchen, der Rest ist allemal Gnade und Geschenk.

Haben Sie das erkannt und sich dazu bescheiden gelernt, dann kann ich statt meines anfänglichen „Um Gottes willen nein“ getrost „In Gottes Namen ja“ sagen! Und dann ist es auch schön! Jeder der seltenen Fälle, die gelingen, kann für die häufigen entschädigen, in denen Ihre Mühe schließlich doch mehr oder minder vertan war. Und das mußte unbedingt auch gesagt werden, sonst müßten Sie sich doch zu sehr wundern, warum ich eigentlich Gesanglehrer geworden und geblieben bin!

Also denn: Glück zu! Und wenn Sie nach alledem wieder mal was von mir wissen wollen, dann fragen Sie nur immer getrost Ihren alten

*Hans J. Günther.*

Wenn das Brechen mit einer Gewohnheit genügen würde, um den Ruf eines Revolutionärs zu verdienen, müßte jeder Musiker als Revolutionär gelten, der etwas zu sagen hat und der, um es zu sagen, die bestehende Konvention durchbricht.

\*

Meine Freiheit wird um so größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. Wer mich eines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, um so mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.

IGOR STRAWINSKY: MUSIKALISCHE POETIK

## MUSICA-BERICHT

## „COMOEDIA DE CHRISTI RESURRECTIONE“

Stuttgart

Nach der Verbreitung des Werkes durch das Fernsehen des Bayerischen Rundfunks hat die Stuttgarter Staatsoper das Osterspiel *Carl Orffs* in einer szenischen Aufführung herausgebracht, für die *Wieland Wagner* verantwortlich zeichnete. Nicht unbedingt neu ist die Popularisierung und Aktualisierung des Passions- und Ostergeschehens durch Realismen und Banalitäten der Umgangssprache. Das haben mit Erfolg schon englische und amerikanische Schriftsteller ausprobiert. Auch die Verwendung der bayerischen, griechischen, lateinischen und französischen Sprache ist nicht wesentlich für Orffs Mysterienspiel. Neu und wesentlich ist jedoch die Hintergründigkeit, mit der in dem Dialog der Wachen und des Teufels Symbolismen mit

Realismen verbunden werden und sich zu einer neuen und überraschenden Schau des Ostergeschehens verdichten. Wesentlich für Orffs Werk ist auch die Vermischung von Statik und Dynamik in der Dreigliederung des Osterspieles. Deutlich werden die drei Teile voneinander unterschieden. Wichtigster und wertvollster Teil ist das der Welt des Schauspieles angehörende Mittelstück, der Dialog zwischen den Söldnern und dem Teufel.

Auf dem Grabe Christi hockt der Teufel. Er will verhindern, daß Christus aufersteht. Die Kriegsknechte vertreiben sich die Zeit mit Karten- und Würfelspiel. Schließlich spielt der Teufel mit, weil er hofft, die Söldner ins Verderben führen und ihre Seelen für sich gewinnen zu können. Erst verliert er, aber dann verißt er die Grabesgrotte und sein Vorhaben,



Carl Orff: „Comedia de Christi resurrectione“ in der szenischen Uraufführung der Württembergischen Staatsoper Stuttgart.



Christus für ewig in der Finsternis des Todes zu halten. Das Blatt wendet sich, und unter dem Triumphschrei des Teufels: „Gewonnen!!“ — bricht unter Getöse und Donner die alte Welt zusammen, und ein neues Zeitalter beginnt. Während die Engel singen: „Totus mundus jubilat“, hackt sich der übertölpelte Teufel in ohnmächtigem Zorn mit einem Beil den Schwanz ab. Der Orffsche Dialog zeichnet sich durch Volkstümlichkeit und urbane Humanität aus. Doch wird da und dort die äußere Gestalt des Textes überstrahlt von einem inneren Licht, das immer wieder aus der Realität banaler Worte zur Symbolkraft echter Dichtung vorstößt und das zufällige Geschehen zum Weltgeschehen erhöht.

Allerdings ist die Musik aus dem Mittel- und Hauptstück des Werkes vollständig ausgeschaltet. Sie zeichnet sich in Orffs Osterspiel nur als Klage und Jubilation ab, in einem Prooemium der klagenden Frauen und Engel und in einer Schlußapotheose „Christ ist erstanden“, die gleichsam den Introitus und die Conclusio der Passionen des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten. Heinz Mende nahm sich mit dem verstärkten Staatsoperchor, dem Stuttgarter Hymnus-Knabenchor, dem Staatsorchester und den Einzelsängern Liselotte Rebmann und Sieglinde Kahmann (Sopran) wie Hans-Günter Nöcker (Bariton) der musikalischen Teile des Werkes an. Er führte die aus Wiederholungen kleinster Motivteile bestehenden und von einem Orchester aus Schlagzeugen, Xylophonen, Glockenspielen, Zimbeln, Harfen und vier Kontrabässen rhythmisch unterbauten Chöre zu Glanz und Präzision. Das Bühnenbild Wieland Wagners überraschte durch einen Mischstil zwischen Barock und strenger Stilisierung, eine Mischung, die der Vielfalt und Vielgesichtigkeit des Orffschen Osterspiels beizukommen sucht und die Aspekte des Orffschen kleinen und großen Welttheaters in ihren verschiedenen Ebenen und Schichtungen erfassen will. Das Statuarische der Chormassen in der Einleitung und in der Schlußapotheose, einem großen Halleluja, wird durch barocke, symmetrisch angeordnete Säulen betont. Dieser barocken Pracht stehen die stilisierte Grabesgrotte und die Vorderbühne als Spielraum für den Dialog gegenüber. Das Ganze ist überwölbt von einem Barockhimmel. Analog dem Bühnenbild tritt in der Regie der Statik der Chöre, die im Schlußbild etwas Revuehaftes erhält, die Dynamik der klug ausgespielten Szenen des Dialoges entgegen. Ausgezeichnet der pfiffige



Ernst Ginsberg spielte den Teufel in Orffs „Comœdia de Christi Resurrectione“.

2 Fotos: Winkler-Betzendahl, Stuttgart

Teufel Ernst Ginsbergs. Herzlicher Beifall für den anwesenden Carl Orff, für die Leiter der Aufführung und die große Zahl der Mitwirkenden.

Willy Fröhlich

#### NEUE MUSIK AN ALLEN ORTEN München

Die Besucherorganisation der Münchener Theatergemeinde hat sich bisher nicht gerade wagemutig im Kampffeld der Gegenwartsmusik bewegt. Deshalb mußte man fast an das bekannte Morgensternsche „Huhn in der Bahnhofshalle“ denken, als sie in einem Sonderkonzert die achte *Symphonie* von Schostakowitsch zur westdeutschen Erstaufführung brachte. Nun ist dieses Werk eigentlich gar nicht so aufregend revolutionär, daß sein Erscheinen in dieser Umgebung konventioneller Programmgestaltung befremdend wirken könnte. Die vom grausigen Kriegserlebnis diktierte Devise, die der Komponist dem Werk voranstellt, „Alles Dunkle und Schändliche wird verschwinden; alles, was schön ist, wird triumphieren“, war bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert ein beliebter programmatischer Vorwurf für symphonische Mon-

ster-Werke. Jeder Komponist, der auf sich hielt, schrieb damals sein seelisches Schlachtengemälde, seine Bekenntnis-Symphonie „Durch Nacht zum Licht“. Schostakowitsch wendet die gleiche Struktur und die gleichen musikalischen Mittel zweifellos hochintelligent und phantasievoll bis zu brutaler Heftigkeit an, bleibt aber in ihren engen Grenzen. Man kann die Symphonie sicherlich großartiger darstellen, als dies unter dem unpersönlichen Dirigenten Julius Karr-Bartoli mit dem Münchener Graunke-Orchester geschah, aber sie behält den Ausdruck einer realistisch-konservativen Kunstgesinnung. Die Gegenüberstellung dieser Symphonie mit Bartóks meisterhaftem *Konzert für zwei Klaviere und Schlagzeug*, ließ die Zweifel an der politischen Zukunftshoffnung der Musik von Schostakowitsch noch größer werden, auch wenn wir spüren, daß ihre monumentale Drohung eigentlich nur eine rein musikalische Geste ist. Das Konzert von Bartók wurde in der späteren Orchesterfassung aufgeführt. Diese symphonische Verdichtung nimmt wohl diesem einzigartigen Werk die ursprüngliche musikalische Atmosphäre, die das geistreich aufeinander abgestimmte musikantische Spiel zwischen den Klavieren und dem Schlagzeug bewirkt, zerstört sie aber nicht, da Bartók sehr sparsam in der Instrumentation geblieben ist. Die beiden italienischen Pianisten Gino Gorini und Sergio Lenzi spielten bei aller Brillanz zu leicht und elegant. Man hörte überhaupt sehr viel Bartók in München. Ein außerordentliches musikalisches Ereignis war die Aufführung seiner drei *Klavierkonzerte* an einem einzigen Abend in der Konzertreihe der *Musica viva*, die Géza Anda mit einer geradezu bewunderungswürdigen technischen und künstlerischen Souveränität meisterte, daß keinerlei Zweifel über die Großartigkeit dieser, drei untereinander so streng verschiedenen Werke blieb. Ernest Bour war der nicht minder bedeutsame Dirigent dieses denkwürdigen Konzerts. — Das sehr bestimmt seinen Platz behauptende Münchener Kammerorchester spielte in sehr überzeugender Form Bartóks *Divertimento für Streichorchester* in einem Programm mit den klanglich expressiv aparten *Drei Stücken aus der lyrischen Suite* von Alban Berg, der *Sinfonischen Elegie für Streichorchester* von Ernst Krenek, in dem auch die von Hans Stadlmair mit intensiver Hochspannung erfüllte Große Fuge in B-dur op. 133 von Beethoven einen geradezu unmittelbaren Sinnbezug zum musika-

schen Geschehen der Gegenwart offenbarte. Es wäre ein hohes Verdienst, wenn in unserem Konzertleben öfters innere Zusammenhänge mit der Vergangenheit aufgewiesen würden, anstatt nur Kontraste zu demonstrieren.

In der Musikalischen Akademie des Bayerischen Staatsorchesters kam eine *Serenade für Kleines Orchester* von dem jetzt in Württemberg lebenden amerikanischen Komponisten Everett Helm zur Uraufführung. Der Komponist hat diese rhythmisch leicht verspielte, knappe gefällige Unterhaltsamkeit dem Orchester und seinem Generalmusikdirektor Ferenc Fricsay gewidmet, der mit der Wiedergabe wohl nur einer Dankespflicht genügte. In dem gleichen Konzert verzauberte die Pianistin Clara Haskil durch eine fast entmaterialisierte Wiedergabe des letzten Klavierkonzerts von Mozart die Zuhörer, und höchst interessant und fesselnd war die entschiedene und bestimmte Art, wie Fricsay die C-dur-Symphonie von Schubert anfaßte.

In dem „Studio für neue Musik“ tauchten mehrfach Kammermusikwerke des 1949 früh mit 45 Jahren verstorbenen griechischen Komponisten Nikos Skalkottas auf, der ein noch fast unerschlossenes überreiches Schaffen hinterlassen hat. In einem *Klaviertrio* und einer kleinen *Suite für Violine und Klavier* spürte man eine kraftvoll vitale Musizierleidenschaft höchst individueller Prägung, die sich von keinen Doktrinen beeinflussen ließ. Sie bietet höchstgespannte Expressivo-Musik. Vier neue *Studien für Violine und Klavier* von Wolfgang Jacobi bestechen durch ihre klaren, überschaubaren Konturen, und Fritz Büchtger findet in ebenfalls vor kurzer Zeit entstandenen drei *Stücken für Violine und Klavier* noch originelle neue Bewegungsrichtungen im traditionellen Klangraum. Bei einer *Sonata concertante* des amerikanischen Schönbergsschülers Leon Kirchner erhebt sich die Frage, ob das Klangvolumen und die Klangstruktur einer Violine und des Klaviers für die aus kleinsten Elementen zusammengesetzte, frei differenzierende Rhapsodik ausreicht. Eine frühe *Solosonate für Violine* op. 8, von Giselher Klebe ist eine gedanklich konzentriert geführte, klanglich maßvolle Arbeit. Als Auftakt zu seinem 50. Geburtstag im Juli widmete das Studio Karl Höller einen Kompositionsabend mit Kammermusikwerken, an dem das *Klarinettenquintett* op. 46, das *Streichquartett* Nr. 6, op. 51 und eine *Sonate für Klavier* op. 29 zur Aufführung





Henk Badings' „Elektronisches Ballett“ in der Uraufführung des Landestheaters Hannover. Foto: Friedrich, Hannover

kamen. Über seine Schreibweise gibt es keinerlei Debatten, sie ist Bekenntnis-Synthese der beiden großen Errungenschaften der Stilgeschichte der Polyphonie und Harmonik, die er in klarer Gegliedertheit und echter Empfindung unerschütterlich überzeugt anwendet. Er besitzt die Klarheit endgültiger Entscheidung. Schönbergs „Ode an Napoleon“ verliert auch in der Originalfassung für Sprecher, Klavier und Streichquartett, die an einem anderen Studio-Abend zu hören war, nicht ihre geballte demonstrative Kraft und Absicht, die ja in der Form des Melodrams noch besonders betont erscheint. Der Sprecher Hans Herbert Fiedler hat den Text noch homogener dem Rhythmus der Musik angepaßt, was der organischen Geschlossenheit zwischen der Dichtung Byrons und der Musik Schönbergs zugute kommt. In diesen drei sehr reich und interessant ausgestatteten Studio-Abenden mit neuer Kammermusik besaß das zweite Streichquartett von Karl Amadeus Hartmann in seiner fast orchestralen Satttheit und Fülle einen sicher behaupteten Platz. Die Ausführenden dieser Abende waren das Hamann-Quartett aus Hamburg, der Geiger Gerhart Seitz, der Pianist Günter Louegk.

Und zum Schluß dürfte es noch interessieren, daß der farbige amerikanische, jetzt in Göteborg wirkende Dirigent Dean Dixon auch den Münchener

Rasstheoretikern und Musikbiologen in einem Konzert mit dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks eine sehr deutliche Lektion erteilte, wie wenig Hautfarbe mit Musikalität und Musikempfinden zusammen zu tun haben oder gar einander bedingen. Dean Dixon wies dies in bezwingender künstlerischer Form an zwei typisch europäischen Werken, der „Tragischen Ouvertüre“ von Johannes Brahms und der fünften Symphonie von Jean Sibelius, nach.

Joachim Herrmann

#### EIN ELEKTRONISCHES BALLETT Hannover

Die Ballettmeisterin und Choreographin Yvonne Georgi gab mit ihrer Gruppe am Landestheater Hannover einen Ballettabend, der die Uraufführung eines elektronischen Balletts, die deutsche Erstaufführung eines französischen dramatischen Tanzwerkes und die Erstaufführung einer Original-Choreographie des berühmten russischen Tanzschöpfers Michael Fokin vereinte. Eine glückliche Mischung, wie sich herausstellte, eine Demonstration der äußersten Gegensätze, die auf der Tanzbühne möglich sind und die einem Ballettabend das gebührende vielseitige Interesse sichern.

Die Musik des holländischen Komponisten Henk Badings in seinem namenlosen elektronischen

Ballett ist weder chaotisch noch schockierend, wie das wohl manche Besucher nach anderen Eindrücken elektronischer Art erwarteten. Diese Musik ist zwar im physikalischen Laboratorium entstanden, auf Magnetophonband aufgenommen, aber Badings reguliert die Klangfarbenkontrapunkte seines Werkes als ein Musiker, der auch mit der Technik noch weitgehend traditionell empfindet, so ungewohnt sich auch manches anhören mag. Die Badings'schen „greifbaren“ Klangstrukturen — in der Nachwirkung des Impressionismus inspiriert, akustisch weiträumig entwickelt und immer im musikalischen Kräftefeld von Spannung und Entspannung verbleibend —, gereichten dem Entwurf und der Choreographie Yvonne Georgis zum entscheidenden künstlerischen Vorteil.

Yvonne Georgi hat die absolute Wirkung dieser elektronischen Musik klar erkannt und daher ihre tänzerische Anlage des Ganzen völlig abstrakt gehalten. Die Musik übrigens ist auf einem Zwei-Spuren-Band aufgenommen, es sind also sozusagen zwei Klangvorgänge übereinander geschichtet, die bei der Aufführung im Opernhaus Hannover auch aus zwei verschiedenen Richtungen zu hören waren, von der Bühne und vom Zuschauerraum. Das Tonband wurde von 28 Lautsprechern auf der Bühne und 36 in den Rängen verteilten Lautsprechern abgestrahlt, so daß das Tanzensemble auf der Bühne und das Publikum völlig von Musik umgeben waren.

Es gab also durchaus kontrollierte rhythmische und melodische Realitäten, es gab aber vor allem so viele kontrastierende, übereinander schwebende Klangfarbenkomplexe, die eine so schöpferische Persönlichkeit wie die hannoversche Ballettmeisterin zu wahrhaft elektrisierenden Aktionen der Ballettgruppe inspirieren mußten. So ist denn ein neuartiger künstlerischer Gültigkeitswert diesem elektronischen Ballett nachzurühmen, und das Publikum erkannte das Neue, das sich nicht nur als Experiment darbot, auch spontan. Es klatschte anhaltend Beifall.

Die an keine reale Handlung gebundene Tanzszene erhielt wesentliche Impulse durch die abstrakte, nur auf Licht und Farbe gestellte Ausstattung, die Rudolf Schulz beisteuerte. Wie die furios getanzten, mit frappierender technischer Präzision verwirrten und entwirrten Szenen vor allem auch durch die Farbkontrapunkte der Kostüme der Tänzer überhöht wurden, das trug

wesentlich dazu bei, diese von vielen mit Skepsis erwartete Realisierung des ersten elektronischen Balletts in Deutschland ausreichend zu legitimieren.

Mit einem Traum in Weiß, mit dem Fokin-Ballett „*Les Sylphides*“, mit einem Werk zu instrumentierter Klaviermusik Chopins, das den Inbegriff des klassischen Balletts darstellt, wurde der Abend eingeleitet. Das Ballett „*Der Wolf*“, das im dritten Teil des Abends das Publikum nicht weniger stark in Bann zog, wurde von dem großartigen Ensemblegeist der hannoverschen Ballettgruppe ins Dramatisch-Erregende erhoben. Dieses Werk machte deshalb einen so geschlossenen Eindruck, weil sich zu dem französischen Komponisten Henri Dutilleux, der eine folkloristisch buntfarbige, eminent tänzerisch empfundene Musik schreibt, ein Librettist vom Range Jean Anouilh's gesellt, der eine phantasievoll ersonnene Handlung zu entwickeln vermag. So ist denn dieses Drama eine spannende, ja erschütternde Angelegenheit, die die Choreographie Yvonne Georgis, die Orchesterleitung Johannes Schülers und das modern stilisierte Bühnenbild Rudolf Schulz zu einer außerordentlich eindringlichen Wirkungsmöglichkeit erhoben.

Die Solisten — der animalisch-expressionistische Wolf Horst Krauses, die leidenschaftliche und mit artistischer Technik begabte Tänzerin Ursula Rieck als Braut, der lyrisch verspielte Bräutigam Ralph Briegks und die charmante Zigeunerin Diana Mansarts — empfanden das tänzerische Geschehen ganz aus dem Geist der bezaubernden Musik Dutilleux'. Erich Limmert

## NEUE MUSIK BEIM SÜDFUNK

Stuttgart

Zeitgenössische Musik vom Süddeutschen Rundfunk, zusammengedrängt auf ein Wochenende — auch dieser Modus scheint nicht genügend Neugierige anziehen zu wollen. An den beiden ersten Abenden war der Sendesaal der Villa Berg nur lückenhaft besetzt, trotz vieler Freikarten. Ob nur die Ablegenheit dieses Saales daran schuld ist? Hans Müller-Kray läßt sich durch die spärliche Teilnahme des Publikums erfreulicherweise nicht entmutigen. Seine Werkwahl bevorzugte — im großen ganzen — Werte vor Neuem um des Neuen willen. Die einzige Uraufführung brachte das erste Orchesterkonzert: Erhard Karkoschkas mit dem diesjährigen Stuttgarter Nachwuchsmusikpreis bedachte *Polyphone Studie in 2 Stufen für Orchester mit obligatem Klavier*. Der



34jährige, aus Mährisch-Ostrau stammende Wahlstuttgarter ist zweifellos begabt. In diesem Stück schien er allerdings seine Phantasie so streng in die Zucht kontrapunktischer Kombinatorik genommen zu haben, daß ihr der musikalische Atem ausging. Das Denkspiel der Verwandlungen, die er mit zwei Grundthemen anstellt, wirkte konstruiert, aber nicht gehört, die Posaunenglissandi und andere Instrumentaleffekte als bloßer sensationalistischer Aufputz. Der Riesenapparat stand in auffallendem Gegensatz zu der Unscheinbarkeit der thematischen Erfindung selbst.

Hans Jelineks *Symphonia brevis* war 1951 der Haupttreffer des Donaueschinger Musikfestes gewesen. Beim Wiederhören fielen die pseudo-traditionellen Anklänge (besonders im entfernt brucknerverwandten Scherzo mit seinem Trio über Dudelsackquinten) als etwas billig auf. Aber die knapp gebändigte Form, die Lebendigkeit der düster-pathetischen Aussage sprechen doch so unmittelbar an, daß man Jelinek, mag viele Klang-Aufregung auch mehr Geste als notwendige Expression sein, zu den einfallsreichsten unter den Zwölftonkomponisten zählen muß.

Hans Vogts, des in Neckargemünd lebenden Danzigers, *Klavierkonzert* wurde, außer mit freundlichem Applaus, den es mit den anderen beiden Stücken teilte, mit einigen hartnäckigen Pfiffen aufgenommen. Vielleicht kamen sie aus einer ganz ultralinken Seriellen-Ecke, sofern es dergleichen in Stuttgart gibt, denn das viersätzigte Werk ist kraftvoll, aber nicht radikal. Rosl Schmid, die Solistin, mußte auch ihre erstaunliche Anschlagskraft bis zum Letzten ausschöpfen, um den hartnäckigen Oktavendonner so bravourös zu meistern.

Der Kammermusikabend brachte zwei erfreulich lebendige Stücke der jungen Generation und, als Diskussionsstoff, eines jener Opera, dessen nur im wohltemperierten Studio-Laboratorium künstlich erhaltenes Scheinleben in merkwürdigem Kontrast zu seiner postumen Ausstrahlung steht, Anton Weberns *Konzert für neun Instrumente*. Webern war ein nur Experten bekannter Mann, als er 1945 in Tirol der Tücke einer verspäteten, sinnlos mörderischen Kugel zum Opfer fiel. Und siehe: auf einmal entdeckte ihn ein Teil der jüngsten Generation und machte ihn, dessen esoterisches Werk ein einziges Entsagen, Zu-Ende-Führen und Auflösen war, an Schönbergs Statt zum Ahnherrn der „seriellen Musik“ und Pionier des Neuesten vom Tage. Weberns abgerissene

Tonstenogramme faszinierten und regten jenen athematischen Pointillismus an, der bisher in Boulez' selbst Donaueschinger provozierenden Konstruktionen seinen erregendsten Ausdruck fand. Die drei Miniaturen des Konzertes für neun Instrumente — keiner der Sätze dauert länger als zwei Minuten — lösen jeden thematisch zu begreifenden Tonkomplex auf. Die Konversation der neun Instrumente besteht aus Seufzern, erstickten Schreien, zitterndem Hauch und bedeutamen, durch die Reihe geregelten Pausen. Dieses so beredte Schweigen, eine scheue Keuschheit des Verzichtens, macht das epigrammatische Konzert ergreifend. Die Musik ist an einer Endstation angelangt — das Ehrlichste, was sie hier noch zu sagen hat, ist Stillesein, Verstummen. Und doch schwebt ein Hauch von Grazie, wie eine Erinnerung an das verlorene Paradies der Musik, über diesen morbiden Klängen. Diese sozusagen destillierte Verklärung blieben die neun Solisten des Südfunkorchesters (unter Müller-Krays Führung) bei aller Disziplin doch schuldig.

Von so metaphysischen Beziehungen hielt sich Bernd Alois Zimmermanns *Sonate für Violine und Klavier* geradezu erquickend fern. Hier ist dem jungen Kölner eine vielversprechende Befreiung von papiermusikalischen Ambitionen gelungen. Vielleicht werden ihm die Schriftgelehrten ankreiden, daß — *horribile dictu* — ein fast dvořákischer Geist dieses virtuose, Geige und Klavier ebenbürtig beschäftigende Stück beseelt: in den tänzerisch-einprägsamen Themen der Ecksätze wie in dem rhapsodischen langsamen Mittelsatz. Daß die Sonate so spontanen Beifall fand, lag sicher auch an dem glänzenden Zusammenspiel der beiden jungen Interpreten, Wolfgang Marschner (Geige) und Wilhelm Neuhaus (Klavier).

Vielleicht noch stärkeren Beifall rief Wilhelm Killmayer, der Komponist und pianistische Leiter der *fünf Romanzen nach García Lorca* hervor. In Donaueschinger hatten sie, als Oasen in einer Wüste von Papiermusik, spontane Anerkennung und naserümpfende Ablehnung der Abgelehnten hervorgerufen: das leidenschaftliche Versprechen „Ich singe nimmer ein Lied“, der gespenstische Todesritt nach Córdoba, die Anmut des Mädchens am Meer, der skurrile Humor der vier Galane, der grausige Schicksals-Tango von dem tödlichen Messer, „das eine Hand kaum festhalten kann“. Geniale Poesie der Worte hat hier bilderreichen Klang entzündet. Liselotte Ebnet sang ausdrucks-

stark, die drei Schlagwerker vom Südfunk meisterten sicher ihr Instrumentarium.

Dazwischen erklang eine Überflüssigkeit: des Amerikaners Roy Harris *Quintett für Klavier* (Karl-Heinz Lautner) und *Streichquartett* (des Süddeutschen Rundfunks — man sollte die vier Musiker öfters hören). Klassizistische Formsehn sucht, in Passacaglia und Fuge verkörpert, vermischt sich kauzig mit einer als Cadenza firmierenden, ziemlich unbedenklichen Phantasie, die selbst Sympathiebezeugungen an Sindings „Frühlingsrauschen“ nicht verschmäht.

Weit überragende Höhepunkte brachte dann das abschließende Orchesterkonzert, das zwei Meisterwerken von Klassikern der Moderne gewidmet war. Arthur Grumieux spielte *Alban Bergs Violinkonzert* mit einer Sicherheit im Technischen und Geistigen, die höchste Bewunderung verdient. Das Symphonieorchester des Süddeutschen Rundfunks bot unter Hans Müller-Krays ungewöhnlich empfindsamer, nuancenreicher Führung gleichfalls Hervorragendes, besonders die Holzbläser. Der Generalmusikdirektor des Südfunks unterstrich mit dieser Wiedergabe, wie auch mit der folgenden von Béla Bartóks Oper „*Herzog Blaubarts Burg*“, daß ihm Musik unserer Zeit am nächsten liegt. Diese konzertante Aufführung der einzigen und auf der Bühne leider sehr selten zu hörenden Oper Bartóks begeisterte mit ihrer orchestralen Farbenpracht und jugendfrischen Inspiration. Von folkloristischen Anregungen ist noch wenig zu spüren — ausgenommen das ganz aus dem Tonfall des Ungarischen gewonnene Gesangsmelos. Leider war davon in der vorliegenden Übersetzung nicht mehr viel zu merken. Offenbar hatten hier mehrere Köche den Brei versalzen — genauer gesagt, sie waren in einer Weise mit Bartók umgesprungen, hatten seine charakteristischen Synkopen so rücksichtslos auf biedere, aber leider gar nicht Bartóksche Notenwerte geglättet, daß man sich nur wundern kann, mit welcher Gleichgültigkeit heutzutage die Verantwortlichen sprachlichen Dingen gegenüberstehen. Dabei ging es hier gar nicht mehr um Sprachliches allein, sondern mehr noch um musikalische Verhöhnung. Ira Malaniuks schöner Mezzosopran und Heinz Rehfuß' kraftvoll-dunkler Bariton gaben den beiden Symbolgestalten der Oper die richtigen Stimmfarben, und sie sangen eindringlich, ausdrucksvoll und mit musikdramatischem Pathos. Das Publikum, diesmal etwas stärker vertreten, dankte ehrlich begeistert.

Kurt Honolka

## WAGNER-FESTWOCHEN

Dessau

Der Besucher Dessaus, der danach fragt, ob es überhaupt Sinn hat, in einer so schwer zerstörten und erst wieder zu neuem Leben erwachenden Stadt Opern-Festspiele großen Ausmaßes zu veranstalten, wird schon bald zu der Erkenntnis kommen: dieses Landestheater mit einer großen Wagner-Tradition leistet mit seinen Festwochen einen guten Beitrag zur Wiedergewinnung des Wagnerschen Werkes für die deutsche Opernbühne. Natürlich ist es absurd, im Hinblick auf die beschränkteren künstlerischen und auch organisatorischen Möglichkeiten Dessaus, von einem „Nordischen Bayreuth“ zu sprechen. Mit Bayreuth und seinem Werk in diesem das Bild des Festspielgedanken hat Dessau als Repertoiretheater im Grunde nur die Liebe für das Werk des Meisters gemeinsam. Was es für die bevorzugte Pflege Wagners empfiehlt, ist das Vorhandensein eines bühnentechnisch hervorragend ausgestatteten großen Theaters. So liegt es nahe, Wagner und seinem Werk in diesem das Bild des heutigen Dessau beherrschenden Bau einen bevorzugten Platz einzuräumen. Man soll nicht unterschätzen, was hier von einem wagnerbegeisterten Intendanten, Willy Bodenstein, in eifriger Aufbauarbeit geleistet wird. Auf seinen und des Generalmusikdirektors Heinz Röttgers Schultern liegt die Hauptlast der Aufführungen, die neben dem in diesem Jahr neuinszenierten „*Rienzi*“ je zwei Wiedergaben des „*Holländer*“, „*Tannhäuser*“, „*Lohengrin*“, „*Tristan*“, der „*Meistersinger*“ und des „*Parsifal*“ umfassen. Es ist die Frage, die auch diesmal nach Beantwortung drängt, die für die künstlerische Zukunft dieser Wagner-Festspiele zweifellos von entscheidender Bedeutung ist: ob es nicht besser wäre, jeweils nur mit einer Auswahl des Wagnerschen Gesamtwerkes aufzuwarten. Nur allzu leicht bekommt diese Art, Wagner zu feiern, eine „sportliche“ Note. Die künstlerische Kapazität, die zur Bewältigung des enormen Pensums von sieben (im vergangenen Jahre sogar neun) Wagner-Opern aufgeboren werden muß, wäre bei der Beschränkung auf eine kleinere Werkzahl noch eindrucksvoller zu spüren. Anzuerkennen bleibt jedoch das im Verhältnis zu den letzten Festspielen sehr deutliche Streben nach neuen gereinigten szenischen Formen, die (ohne in die Abstraktionen Bayreuths zu verfallen) sich weitgehend von dem naturalistischen Germanenplunder früherer Darstellungsformen



entfernen. Bodenstein besitzt hier vor allem in dem sehr stillbewußten Bühnenbildner Wolf *Hochheim* einen ausgezeichneten Helfer am Werke.

Dem neuen „*Rienzi*“ galt diesmal unser Hauptinteresse. Ein merkwürdiges Vorurteil besteht gegenüber dieser „Großen Oper“ des jungen Feuerkopfes, die nach dem Kriege von den deutschen Opernbühnen gemieden wurde. Einwendungen, die nicht zuletzt durch die eigenen Anschauungen des späten Wagners genährt sind, mögen gegen den „*Rienzi*“ sprechen — es bleibt die Bewunderung vor dem kühnen Griff des jungen Genies und vor Einzelheiten der Gestaltung (besonders viele im letzten Drittel der Oper), die auch vom späteren Wagner in dieser Form nicht überboten worden sind. Die Aufführung versuchte, den Pomp der „Großen Oper“ zu vereinfachen, das in seiner Ausdehnung kaum noch zu fassende Werk auf eine konzentrierte Gestalt zu bringen. Aber die starre Behandlung der Chormassen und die ziemlich phantasielose Choreographie (die „Lukretia“-Pantomime ist ein wesentlicher Bestandteil des Werkes) standen im Widerspruch zum elementaren Kraftausbruch der Musik. So bezog Bodensteins Regie ihre stärksten Anregungen aus den dramatischen Auseinandersetzungen der Einzelpersonen, die in ihren Leidenschaften scharf voneinander abgesetzt waren. Das monumentale Einheitsbild Hochheims wirkte im Entwurf des Programmheftes überzeugender als in der Verwirklichung der Bühne — vielleicht lag's auch nur an der ungenügenden Ausleuchtung. Dem hochgestimmten Pathos und urwüchsigen Melodienstrom der Musik wurde Dr. Röttger mit dem Orchester und Chor weitgehend gerecht. Ein großer Glücksfall für die durchweg mit eigenen Kräften besetzte Aufführung bildete der für den „letzten Tribunen“ prädestinierte junge Heldentenor Oscar Schimonek, der bis zur letzten Ansprache glänzend durchhielt.

Die Liste der Gäste aus Ost und West, die bei den übrigen Aufführungen in den Vordergrund traten, ist lang. Nur die stärksten Leistungen seien hier angeführt: als Elisabeth und Elsa die beiden stimmschönen, innig mit ihren Rollen verbundenen Sopranistinnen Traute Richter (Wien) und Herta Wilfert (Hannover); als Senta die Posener dramatische Sängerin Alicja Dankowska; als Tannhäuser, Lohengrin und Tristan der im Heldischen und Lyrischen gleich überzeugende Wiesbadener Tenor Karl Liebli; als Tristan über-

dies der kraftstrotzende Berliner Günther Trepow; als Erik und Stolzing der vortreffliche Berliner Erich Witte; als Parsifal Max Lorenz in seiner reifen Kunst und endlich der Bariton Rudolf Gonszar als markanter Sachs und Telramund. Nur an drei Abenden wurde Röttger als Dirigent abgelöst: zweimal von dem Posener Operndirektor Zdzislaw Gorzynski („Holländer“), einmal von dem Berliner Artur Rother („Tristan“), der, wie Knappertsbusch, einst in Dessau wirkte. Traditionsgemäß wurden die Festwochen mit der Beethovenschen „Neunten“ unter Röttger eröffnet. Wertvolle Anregungen empfing der Festspielgast durch einen Vortrag des Prager Musikkritikers Dr. Pavel Eckstein über Wagners Beziehungen zum tschechoslowakischen Volk.  
Ernst Krause

#### OPER, BALLETT, ORATORIUM Wuppertal

Mit Verdis „*Maskenball*“ haben Wuppertals Opernvorstände ihren Spielplan um ein prachtvolles musiktheatralisches Schaustück bereichert. Um den wirksamsten Schauplatz ausfindig zu machen, hatten sie sowohl die ursprüngliche Textfassung, wie auch die später zensierte zu Rate gezogen; statt im nordamerikanischen Gouverneurshaus spielte die Handlung also im europäischen Königspalast, noch dazu aber im aufgehenden 18. Jahrhundert statt im abklingenden. Nun waren es hochbarocke Stilelemente, die man als Leitmotive aus dem realen Zusammenhang herausgenommen und in überwirkliche Bildkompositionen hineingestellt sah. Eine flach und fast frei schwebende Spiralrampe machte „Maske“ als Schloßtreppe, trug Fischernetze gleich verstaubten Spinnweben und zeigte sich in der Hochgerichtsszene von drei Riesenbalken genial überkreuzt. Heinrich Wendel gehört nunmehr zu den tonangebenden Surrealisten nicht nur unter den Bühnenbildnern, sondern, man kann es sagen, im Kollegenkreis der bildenden Kunst überhaupt. Mit wuchtiger, auch trocken präzisierender Spielweise bestand das Orchester unter Hans-Georg Ratjen wieder eine besondere Probe. Neben den Soli aber (Artur Sergi, Nora Jungwirt, Ronald Jackson, Hildegard Freund) wußte der Chor (Willi Fues) nicht nur durch Geistesgegenwart und Genauigkeit im Vortrag zu glänzen. Die Gruppengegensätze, Frontbildungen und -auflockerungen, Einzelpositionen, Höhen- und Tiefenstaffelungen, die Oberspielleiter Georg Reinhardt im

ganzen Szenenraum anordnete, durften wieder weithin als Musterbeispiel moderner Chorregie gelten.

Bei der vorausgegangenen „*Salome*“-Neuinszenierung gedieh das Team-work nicht ganz bis in die szenisch-musikalischen Randbezirke. Unterdes hat sich Wendel einen stilistisch gleichgesonnenen Mitarbeiter, Jürgen Dreier, herangezogen, in dessen „*Waffenschmied*“- und „*Bettelstudent*“-Dekorationen es entwaffnend erquickliches Musiktheater zu sehen gab. Dreiers Ausstattung und Herbert Deckers Gastregie im „*Aroldo*“ hoben die Wirkungen der zu Unrecht geringgeschätzten Verdi-Partitur sehr wesentlich an.

\*

Wuppertals Ballett bot nach dem Umzug ins neuerrichtete Barmer Haus sofort einen exemplarischen Abend mit Strawinskys „*Apollon Musagète*“, „*Jeu des Cartes*“ und mit der „*Weißten Rose*“ von Wolfgang Fortner, drei Werken, die zwischen der tänzerischen Abstraktion und der dramatischen Beseeltheit drei grundverschiedene Stellungen einnehmen. Fortners 1950 entstandene Komposition gibt sich äußerst subtil, inspiriert und gekünstelt, ohne daß man sagen könnte, ihr Urheber habe aus der dekadenten Frivolität der Oscar-Wilde-Dichtung („Geburtstag der Infantin“) besonders Kapital schlagen wollen. Daran hindert ihn schon der Einschlag musikantisch-robuster Formsicherheit, den er im Grunde niemals verleugnet. Erst Erich Walters Choreographie legte jedoch den vollen tragischen Ernst auf das verblendete Zeremoniell der Damen und Granden rund um Denise Laumer, die die Infantin mit kühlen präziösen Gesten zum Abbild der weißen duftlosen Rose selbst gestaltete. Egon Pinnau nahm sich der Rolle des jungen Krüppels vom Ausdruck her an und ließ sie doch im primär klassischen Ballett vollständig aufgehen — eine Ausnahmeleistung. Wendel nützte die Maschinerie erneut zum bilderreichen Verwandlungszauber auf offener Bühne; sämtliche Haupt- und Nebenpersonen zelebrierten den Abschluß vor einer imaginären gläsernen Riesenwand mit „gespiegelten“ Doubles. Unseres Wissens ist das Doppelgänger- und Spiegelgleichnis der Romantik bisher noch nirgendwo in einer derart illusionskräftigen Massenszene erfaßt worden.

\*

Wieder einmal hat Martin Stephani im Fundus der Oratorienliteratur Nachsuche gehalten und einem Opus von Ausnahmequalität zu seinem Kunstrecht verholfen. Haydns „*Schöpfung*“ und „*Jahreszeiten*“ haben die öffentliche Anteilnahme sonst so einseitig für sich in Anspruch genommen, daß man sich um „*Tobias' Heimkehr*“ kaum bekümmert hat. Im Sonderkonzert für die Mitglieder der Wuppertaler Konzertgesellschaft kam das abendfüllende Werk endlich erneut zu Gehör. Hier erlebt man den reifen Vierziger Haydn an der Arbeit! Nach klassischen Regeln der Beredsamkeit formt er Satz- und Nebensatzperioden schon in den stimmungsstark vom Orchester untermalten Rezitativen. Tobias kehrt von abenteuerreicher Brautschau zu den Landsleuten in die Gefangenschaft nach Ninive zurück; ein Erzengel hilft ihm, die Blindheit des Vaters zu heilen. Dramatische Vorgänge wie bei Händel sind in diesem, den biblischen Apokryphen nachgedichteten Text kaum zu erwarten. Man weiß jedoch nicht, was man an den betrachtenden Arien, Chorsätzen und großen Schlußfugen am meisten bewundern soll: den Gegensatzreichtum der musikalischen Ideen, die Wohlbemessenheit und genaue Ausarbeitung der Gedankenbilder oder die wundervoll einfache innere Ruhe, mit der die Wechselfälle leidenschaftlich aufbegehrenden Zweifels und selbstverständlicher nobler Gottergebenheit auf einen Generalnenner gebracht worden sind. Allein am Wendepunkt der schmerzvollen Wundertat hat Haydns Inspiration nachgelassen; dies wäre die einzige Gelegenheit, bei der man eine Kürzung befürworten möchte. Stephani, der den aus dem Italienischen übertragenen Text selbst revidiert hatte, leitete die Aufführung mit den sparsam reduzierten, tragenden und stützenden Gesten, die ihn neuerdings immer mehr als kommenden Mann auf dem Gebiet des Oratoriums erscheinen lassen. Der Elberfelder Gesangverein dankte es ihm mit wohlgestufter Dynamik, geschmeidigen Einsätzen und schimmerndem, vorbildlich verschmolzenem Gesamtklang. Das Städtische Orchester hatte vor allem im Bläserbereich manche Herrlichkeiten hinzuzufügen; auch das pfleglich zusammengestellte Solistenquintett durfte sich hören lassen. Auf die über zweieinhalbstündige Darbietung folgte unermüdet, festlicher Beifall.

Heinz von Lüttwitz





Leos Janaceks Oper „Die Sache Makropulos“ wurde an der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf, aufgeführt. (Bericht: Heft 5, S. 267) Foto: Hess, Düsseldorf

## STUDIO FÜR NEUE MUSIK

Hannover

Sehr erfreulich haben sich die Konzerte neuer Musik der Hannoverschen Gruppe der „Musikalischen Jugend“ entwickelt, die zusammen mit dem NDR Hannover veranstaltet werden. In den letzten Monaten gab es interessante Werke der klassischen Moderne zu hören. Neben Webern und Hindemith vermittelte Klaus Bernbacher Strawinskys Oktett und Septett mit jungen Bläsern der Musikakademie. In schöner Erinnerung sind auch die Komponisten-Matineen im Funkhaus Hannover, die Fritz Büdtger und Karl Schäfer gewidmet waren.

Nun hätte das „studio für neue musik“ sogar den Mut, mit einem „Tag der neuen Musik“ an die Öffentlichkeit zu treten. Diesen beiden Konzerten war ein überraschender Publikumserfolg beschieden. In der Matinee mit Werken Münchener Komponisten beeindruckte die strenge geistige Prägnanz von Fritz Büdtgers *Musik für Streichquartett*, für die sich das Hausegger-Quartett, die beste Kammermusikvereinigung Niedersachsens,

einsetzte. Von den anderen Münchener Komponisten-Gästen zeigte sich Wolfgang Jacobis *Bratschensonate* als ein wesentlicher Gewinn. Eine artistische Glanzleistung bot der Schlagzeuger Hermann Gschwendtner. Mit dem Vortrag einer Schlagzeugpartie aus dem *Stück für Streicher, Klavier und Schlagzeug* von Josef-Anton Riedl erzielte er einen großen Publikumserfolg. Die Pianistinnen Kirsti von der Goltz und Christa-Maria Hartmann gaben Strawinskys Sonate für zwei Klaviere so viel musikalische Empfindung und poetische Klangkultur, daß man die abstrakte Note dieses kostbaren Werkes beinahe vergessen konnte. Die Bratschensonate Jacobis fand in Gustav van der Loo (Bratsche) und Kirsti von der Goltz (Klavier) ausgezeichnete Vermittler, und Christa-Maria Hartmann hatte mit dem Vortrag von Wilhelm Killmayers Klavieretüden einen schönen Erfolg.

In einer anderen Matinee, die das „studio für neue musik“ durchführte, standen vier hannoversche Komponisten zur Diskussion. Karl Heinz

Köper scheint eine unterhaltsam aufgelockerte Variante zu Bartóks Klavier-Duosonate mit Schlagzeug vorzuschweben. Die Art, wie er in seiner *Kammermusik* das differenziert besetzte Schlagzeug „thematisch“ am übrigen Instrumentarium (Oboe, Fagott und Klavier) teilhaben läßt, verrät großes Geschick. *Klaus Hashagens Kleines Divertimento* ist ebenfalls Gebrauchsmusik im guten Sinne. Hashagen ist es um aparte melodische Bereicherung zu tun, deshalb legt er seinem Werk für drei Singstimmen, Holzbläser, Streicher und Schlaginstrumente französische Volksmelodien zugrunde, die er mit humorgewürzter Gelassenheit verarbeitet. *Friedrich Leinert*, der die Wiedergabe dieses reizvollen Hashagenschen Divertimentos dirigierte, war auch seiner eigenen *Heiteren Kammerkantate* nach Gellerts „Die Wunderkur“ ein gewissenhafter Vermittler. Der hübschen Fabel von der Wunderkur geht er mit stark illustrativen Mitteln seines Instrumentariums nach. Man freute sich an der echten Bemühung, vor allem der Vokalsolisten Ruth Lennartz (Sopran), Helmuth Mühlhansel (Tenor) und Dietmar Hackel (Bariton), der Komposition durch klare textliche Interpretation einen gewissen anekdotischen Reiz zu sichern. Aber in der Musik selbst lebt leider zu wenig vom Humor der salbungsvollen Moralität des alten Gellert. *Eduard Hanisch*, der Hauskomponist des NDR Hannover, hatte eine *Klarinettensonate* beige-steuert, die Friedrich Ort Gelegenheit gab, eine delikate Tongebung zu entfalten. Das intime dreisätzige Werk mit Klavier (K. H. Köper) stellt eine gute Synthese konstruktiver und musikalischer Kräfte dar, eine Art neuer Hausmusik. Herzlicher Beifall eines interessierten, meist jugendlichen Publikums.

\*

Weiter hatte das „studio für neue Musik“ Dr. *Herbert Eimert* zu Vorführungen elektronischer Musik geladen. Der Gast aus Köln trat nicht mit dem Anspruch auf, als sei die elektronische Musik die allein seligmachende musikalische Möglichkeit in unserer Zeit, und er vermochte seine Hörer dadurch um so aufgeschlossener für die Beispiele zu machen, die aus dem Lautsprecher kamen. Die Hörer also waren besten Willens, es gab keine turbulenten Szenen, die Kostproben wurden mit Wohlwollen entgegengenommen. Zu Vorbehalten und Skepsis gegenüber den drei vorgeführten elektronischen Werken, von Ernst Kreneks Pfingsttoratorium „*Spiritus intelligentiae, sanctus*“, von Hermann Eimerts „5 Stücken“

und von Karl-Heinz Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ war durchaus Anlaß; denn die schier unbeschränkten Möglichkeiten elektronischer Generatoren geben auch dem unvoreingenommenen Hörer harte Nüsse zu knacken.

Am meisten „Handgreifliches“ bieten noch *Eimerts* Stücke, weil sie in strenger Prägnanz an formale Gegebenheiten (Kanon, Variation) anknüpfen und auf kontrollierte Charakterisierung der Klangfarben gestellt zu sein scheinen. Man hat das Gefühl, daß Eimert die weiträumigen Klangquellen, vom zartesten Raunen bis zum Sirenengeheul, vom Sphärenmusikcharakter bis zum urweltlichen Brüllen als wirklicher Klangkünstler, als formbewußter Komponist, zu registrieren versteht. Nach recht oberflächlichen Schallsensationen scheint *Stockhausens* „Gesang der Jünglinge“ entwickelt zu sein. Die Einbeziehung des Gesanges — die Aufnahmen eines zwölfjährigen Knaben — in die elektronische Komposition wirkt mehr als zwiespältig, ja chaotisch, wenn man kaum ein Wort des Textes versteht bzw. verstehen soll, der gesungen wird. Hier wäre dann doch die Anwendung der „Vokalise“ viel angebrachter! Künstlerisch aufrichtiger wirkte *Kreneks* „Pfingsttoratorium“, obwohl auch hier die Singstimmen und die elektronischen Klänge nicht das an religiös fundiertem Charakter geben können, was der Titel verspricht. Eimert sagte in seinem Vortrag, die Art dieser elektronischen Kompositionen würden jedes Experiment ausschließen. Das vermag heute noch niemand zu behaupten, das wird erst die Zukunft erweisen müssen.

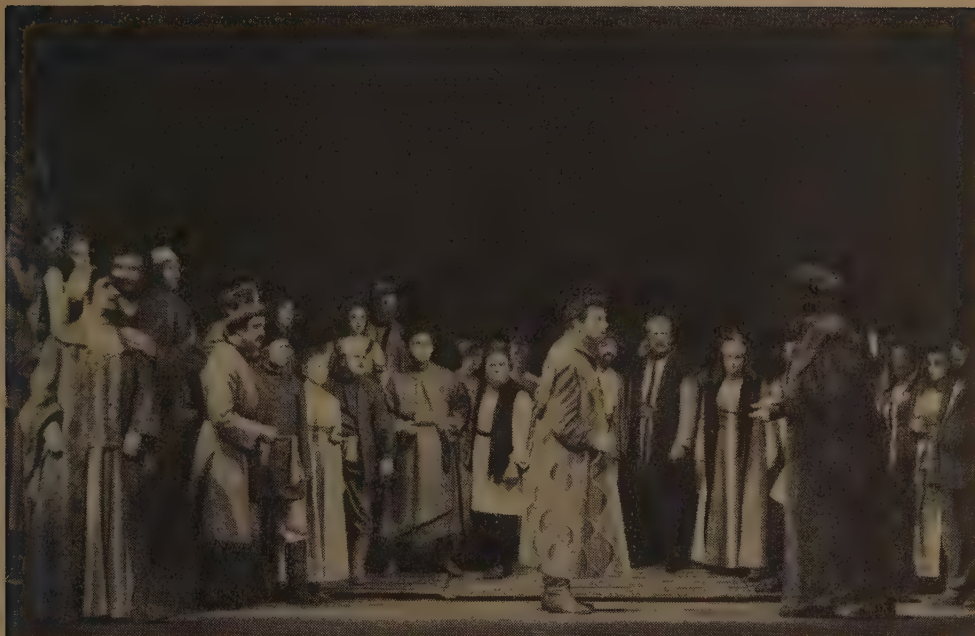
*Erich Limmert*

## ZWEI OPERN VON TICHON CHRENNIKOW

Dresden

Staats- und Landesoper haben sich binnen Jahresfrist mit den deutschen Erstaufführungen zweier Opern von *Tichon Chrennikow* informatorische, freilich nicht richtungweisende Verdienste erworben. Der Komponist (Jahrgang 1913) gilt in seiner Heimat viel als Organisator, Repräsentant und oft gespielter Autor der „mittleren“ Generation. Sein Opernerstling „*Im Sturm*“, nach Wirtas Roman „Einsamkeit“, ist als gesellschaftskritische Zeitoper von den allgemeinen und menschlichen Spannungen der Interventionszeit von 1920 bis 1922 erfüllt. Der Zusammenprall von „alter“ und „neuer“ Ordnung wird durch die persönlichen Verstrickungen der Handlungsträger, zweier feindlicher Brüder, dramaturgisch geschärft. Nach zwei Sinfonien und





Tichon Chrennikow: „Frol Skobejew“ in der Aufführung der Landesbühnen Sachsen (Dresden-Radebeul) Foto: Güttner, Radebeul

einem Klavierkonzert schrieb Chrennikow diese seine von Dantschenko angeregte, betont vom russischen Lied geprägte erste Oper (1937). Sie zeigt ihn als Melodiker, der freilich unbekümmert folkloristische Elemente mit dem Wohlklang der Partituren à la Puccini zu einem Ganzen zu vereinen sucht. Die Diskrepanzen zwischen dramatischer Handlung und lyrischer Aussage, zwischen revolutionärem Anliegen und konventionellen Mitteln lassen diesen Versuch unbefriedigend erscheinen. Diese notwendige Feststellung schließt nicht aus, daß die Staatsoper mit Rudolf Neuhaus (als Dirigent um Auflockerung der dick instrumentierten Partitur bemüht), Alfred Eichhorn (Regie), Otto Gröllmann (Bühnenbild) hervorragende Kräfte zweckmäßig einsetzte. Aus dem großen Solistenensemble traten Manfred Huebner, Ruth Lange, Ruth Glowa-Burkhardt, Hans Löbel, Karl-Friedrich Hölzke, Wolfgang Markgraf und Helmut Schindler bemerkenswert hervor. Ein Sonderlob gebührt dem von Ernst Hintze vorbereiteten Chor.

In seiner zweiten Oper „Frol Skobejew“ wendet sich Chrennikow einem historischen Thema, dem Konflikt zwischen Bojaren und Volk im vor-

petrinischen Rußland (1665) zu. Das Libretto von Sergej Zenin weist echte Gestalten auf, leidende Bauern, Strelitzen, starre Bojaren. Die deutsche Übersetzung von Heinrich Möller unterstrich durch ihre Plattheiten die dramatischen Schwächen des Textes. Der Titelheld Frol ist ein entfernter Verwandter des Figaro oder Eulenspiegel, gutmütig, listenreich und hilfsbereit. Auch dieser zweite Opernversuch Chrennikows vermag nur bedingt zu befriedigen. Hier steht — im Gegensatz zum „Sturm“ — der Rhythmiker neben, ja über dem Melodiker. Einfallsreich, echt in der Intonation sind die auch mehrfach geschickt hinter der Szene eingesetzten Chöre, die wehmutsvollen Gesänge der Bauern, die Chöre in der Kirche des Schlußbildes. Problematisch bleiben aber die Solopartien, nicht nur durch den schlecht übersetzten Text, sondern vor allem wegen der Überbetonung des rezitativen Moments. Auch hier ist Chrennikow der weiten Opernliteratur von Tschairowski, Mussorgski, bis zu Bizet und Puccini verhaftet, desgleichen Prokofjew und Chatschaturian. Bei einem Tenorlied haben Léhar und Dostal Pate gestanden, bewußt oder unbewußt — auch der

ungeschulte Hörer spürt das Bekannte, nicht Eigenständige allzusehr, so daß die Gefahr besteht, die wertvollen Chöre zu gering zu veranschlagen. Die dicke Instrumentierung macht es den Sängern oft recht schwer. Trotzdem haben die Landesbühnen viel Liebe für diese Opern-„Zweitgeburt“ aufgewendet. Regie (Dieter Bülter-Marelli), Bühnenbild (Rudolf Herrmann) und Kostüme (Jutta Zschirp) entsprachen hohen Anforderungen, genauso wie die von Fritz Liebscher vorbereiteten Chöre. Der Dirigent Rolf Schellenberg hätte entschiedener dämpfen müssen. Aus dem großen Ensemble — das Institut kann alle Partien doppelt besetzen und arbeitet von seinem Stammhaus Dresden-Radebeul aus als Wanderoper mit einem großen Aktionsradius — ragte der jugendliche Bariton Wilfried Lindner stimmlich und darstellerisch hervor.

Hans Böhm

#### WEBER UND WOLF-FERRARI

Berlin

Heute Webers „Freischütz“ spielen, heißt zugleich: sich auf eine wahrhaftige Weise zu den romantischen Grundlagen dieses Opernstoffes bekennen. Das heißt also auch, daß hier, über die rein musikalische Wirkung hinaus, vornehmlich danach zu fragen ist, wie die jeweilige Inszenierung mit den immanenten Problemen dieses Werkes fertig wird. Wolf Völkers Konzeption, die der Neuinszenierung der Städtischen Oper zugrunde liegt, ist nicht entschieden genug, um in allen Teilen überzeugen zu können; sie hält im ganzen eine mittlere Linie ein, wofür als Beispiele etwa der traditionelle Realismus der Introduction und andererseits die fast statisch placierte Chöre des leicht stilisierten 3. Finales gelten können. Im Wolfsschlucht-Bild vertraut Völker hauptsächlich den im Musikalischen vorgezeichneten dämonischen Kräften; die Maschinerie als solche entläßt sich vorwiegend in Funken, Donner und Blitz, während vom Bild und von der Technik her so gut wie keine Visionen des unheimlichen Geschehens hinzutreten (überhaupt sind diesmal die Entwürfe der begabten Stuttgarter Bühnenbildnerin Leni Bauer-Ecsy selbst dort, wo sie ungewöhnlicher sind, nicht so zwingend wie sonst). Der böse Jägerbursche Kaspar darf sich, sicherlich mit Völkers Zustimmung, recht hemmungslos austoben; in der prächtigen Darstellung von Karl Kohn wächst er allerdings zu einer höchst lebendigen Landsknechtsfigur empor. Neben ihm hat Walter Geisler als Max keinen leichten Stand, zumal er zur

schauspielerischen Skizzierung nur wenig beizutragen vermag; gesanglich aber gehört er schon jetzt zu den besten Vertretern dieser überaus schwierigen Tenorpartie. Elisabeth Grümmer möchte man geradezu als die klassische Agathe der deutschen Opernbühne bezeichnen: wie kaum eine zweite Sängerin weiß sie um das Wesen dieser lyrischen Frauengestalt. Kontrastierend und ergänzend hierzu das leichtere Temperament Annchens, der Gefährtin und Freundin: die Leistung von Lisa Otto war sicher profiliert wie stets. Daß auch die kleineren Rollen sehr zu reichend besetzt (Hanns Heinz Nissen, Peter Roth-Ehrang, Ernst Krukowski, Leopold Clam) und die Chöre überaus sorgfältig studiert (Hermann Lüddecke) waren, versteht sich von selbst. Artur Rother, der sich den „Freischütz“ in diesem Hause bisher fast nie hat entgehen lassen, war wiederum der überlegene Steuermann am Dirigentenpult.

\*

Im Spielplan der Komischen Oper ist gerade das Seltene, Ungewöhnliche beliebt, gern hat man sich dort auch der Spieloper zugewandt und, innerhalb dieses Bereiches, besonders häufig der sympathischen Erscheinung Ermanno Wolf-Ferraris. Die jetzige Bemühung der Intendanz galt jener Oper, mit der sich der Komponist seinerzeit den ersten Welterfolg schuf: den „Neugierigen Frauen“, die man in Berlin seit fast drei Jahrzehnten nicht mehr gehört hat. Nach der letzten hiesigen Inszenierung von 1928 meinte Adolf Weissmann, der Ruhm dieser heiteren Schöpfung sei nun endgültig verwelkt und das Werk für unser Repertoire nicht mehr zu retten; wenn man jedoch die „Neugierigen Frauen“ in dieser Neuaufführung der Komischen Oper wieder erlebt, kann man dem kaum beipflichten. Gewiß bietet die Handlung dieser nach Carlo Goldoni von Luigi Sugana für die Musikhöhne gestalteten Komödie keine eigentlichen Entwicklungsmöglichkeiten, und betrachtet man das Libretto nach den heute geltenden literarischen Anforderungen, so möchte man auf den ersten Blick das Ganze eine reichlich primitive Angelegenheit nennen. Die Musik aber ist bei all ihrer harmonischen Einfachheit, ja Harmlosigkeit erstaunlich frisch geblieben und charakterisiert stets mit wenigen Strichen das für jeden Moment Erforderliche. Hier waltet ein ähnliches dramaturgisches Gesetz wie auch in den „Vier Grobianen“: die Figuren der Oper, vom Text her nicht sonderlich persönlich ausgeformt,



gewinnen erst durch Wolf-Ferraris künstlerische Gestaltung ihr volles Bühnendasein. Die Intendanz der Komischen Oper hatte das Vertrauen zu diesem Werk und seiner Wirkung — und zudem die Fähigkeit, es genau auf die richtige Art in Szene zu setzen (wobei gelegentliche Übertreibungen der Regie als unerheblich gelten können). Der gleiche Dreibund, der schon für „Il Campiello“ verantwortlich gezeichnet hatte, führte auch die „Neugierigen Frauen“ zum Siege: Heinz Rückert (Inszenierung), Robert Hanell (musikalische Leitung) und Rudolf Heinrich (Bühnenbilder und Kostüme). An dem Erfolg des Abends hatten das feinsinnig musizierende Orchester und vornehmlich das sehr gelöst agierende Ensemble der Sänger-Darsteller (Irmgard Arnold, Eva-Maria Baum, Ursula Richter, Brunhilde Wenzel; Georg Baumgartner, Erich Blasberg, Wilhelm Walter Dicks, Uwe Kreyssig, Werner Missner) bedeutenden Anteil.

Werner Bollert

#### KLAGEN, KLANGFARBEN UND EIN KLAVIERKONZERT

Köln

Im fünften und letzten Konzert der diesjährigen Kölner Funkhaus-Reihe „Musik der Zeit“, gelangten unter Leitung des pointiert-wendigen Wiener Komponisten und Kapellmeisters Michael Gielen eine Orchester-„Ballade“ von Hans Erich Apostel zur deutschen Erstaufführung und ein Orchester-„Allelujah“ von Luciano Berio zur Ur-aufführung. Beide Komponisten stehen im Bannkreis Arnold Schönbergs. Und zwischen beide stellte Gielen, selber im gleichen Bann, einen bisher im Westen kaum gehörten frühen Schönbergschen Orchesterliederkreis (op. 22). Nach der Pause gab es Béla Bartóks erstes Klavierkonzert mit dem phänomenal sicheren ungarischen Pianisten Géza Anda als heftig umjubeltem Solisten. Schönberg vollzog in seinen vier Orchestergesängen von 1914/15 an Einsamkeitslyrik von Rilke und Dowson-George eine Summa nach-Tristanischer Klagemusik (Altsolo: Hertha Töpfer). Die Leidgebärde des frühen Expressionismus erfuhr hier ihre besondere Entsprechung in dunkel verhangener, chromatisch diffuser Ausdrucksmusik. Ihre schwelenden Wagner-Schreker-Bögen erscheinen in nervös differenzierter Instrumentatorik vielfach pointillistisch paralysiert. Genau von hier an sann Schönberg auf Neuordnung des Klangmaterials, auf eine reihentechnisch disziplinierte „Zwölftönemusik“.

Von zwei Grenzfällen jüngster Kompositorik aus der Schönberg-Nachfolge waren die Orchestergesänge des Zaubermeisters umstellt: von der „ursprünglich als abstrakte Tanzszene gedachten“ Orchester-Ballade Apostels und der „jubilations allelujatica“ für sechs Instrumentalgruppen von Berio, dem Schwiegersohn Schönbergs. Beide Werke sind 1956 entstanden. Apostel zieht, rückschauend, noch einmal die xte Klangfarben-Wurzel aus Tristan III; Berio zielt, vorwärtsblickend, auf orchestral versetzte „phonologisch-elektronische“ Klangfarben-Techniken. Der jetzt 56-jährige Österreicher erklärt sein Opus ebenso wie der 31jährige Italiener das seinige strikten dialektisch-kompositorischen „Entwicklungs“-prinzipien unterworfen, d. h. also zu „motivischen“ usw. Kontrastspannungen aufgefaltet. Eine merkwürdige Vorgabe, zumindest ins Werk-ganze gehört, wo die Apostel-Ballade eindeutig als dreiteilige Bogenform angelegt ist und das Berio-Allelujah als eine Art sechsfach gestuftes Sequenz-Rondo. Als ob das Analogieprinzip der Reihenformierung ein Makel wäre. Natürlich aber bleibt alle Musik, auch reihenkompositorische, in ihrem Ablauf selber „Entwicklung“, „Werden“. Und dem „Vergehensstrom“ des schlechthin Irrational-Romantischen entrinnen schon auch Apostel und Berio nicht; jener, weil er sich im Kosmisch-Pathischen bewegt, dieser, weil er in den Allraum phantasmagorischer Klangfarben-entfaltung vorstößt.

Zweifellos bleibt Berio dabei der Kühnere, allerdings auch der Gefährdere. Eine „Initial-Struktur“ von 21 Takten wird (ganz entfernt im Sinne der gregorianischen Allelujah-Jubilationen, jener Frühform abstrakt-ornamentaler sequenzierender Klangfiguren) orchestral beständig abgewandelt, mit keinem anderen Ziel als dem, ein bisher noch nicht dagewesenes Klangfarbenprisma zu erreichen: für sieben Minuten eine hörakustisch schärfste, punktuell gezielte Facettierung. Sie steht mit ihrer nadelspitzen Wirkung in paradoxem Verhältnis zu dem Mammutaufgebot eines vorwiegend mit Holz- und Blechbläsern, Schlag- und Zupfinstrumenten bestückten, in dreifach gestaffeltem, nach vorne offenem Rechteck placierten Orchesterapparates. Die dynamischen und rhythmischen „Werte“ der Notation sind, schon intonatorisch, derart überzogen, daß sie „organisch“ kaum mehr exakt spielbar sind. Auch von einem mit äußerster Konzentration exekutierenden Eliteorchester wie den auf dem Feld der Moderne vielerfahrenen Sinfonikern des Kölner

Funkhauses nicht. Da helfen dem Hörer dann auch keine Reprisen, wie Gielen sie nach fünfminütiger allseitiger Verschnaufpause bot. Im Gegenteil: die erste, entscheidende Reizauslösung scheint hier mit jeder Wiederholung schwächer, stumpfer zu werden. Die Grenze von der „traditionellen“ (lies: organischen) Musik in die Bezirke elektronischer (lies: synthetischer) Paramusik wird hier, vermessen oder nicht, jedenfalls aber entschieden überschritten, der Klangfarben-Paroxysmus ist komplett. — Ziemliche Ratlosigkeit unter den durchaus willigen Hörern, einige offensichtliche Mokanz unter den Musikern. Berio, blaß, schwarzbebrillt, dankte kurz für mageren Beifall. *Heinrich Lindlar*

#### KONZERTE VON SESSIONS UND ZENDER

Hamburg

Das jüngste Programm des Neuen Werkes stellte zwei interessante Aspekte einer persönlichen Abwandlung des Zwölftonsystems gegeneinander. *Luigi Dallapiccola* verwandte die Reihentechnik gleichsam zur Objektivierung seiner Kantabilität, die damit aus dem Bereich der Gemütsbewegungen in den einer strengen Geistigkeit gehoben wird. So spiegeln die Gesänge der Maria Stuart, des römischen Philosophen Boethius und des Savonarola nicht die persönlichen Leiden der Eingekerkerten, sondern sie sind der rein musikalische Ausdruck der Gefangenschaft schlechthin. Allerdings erreicht diese Chorkantate „*Canti di Prigione*“ nicht die Intensität der späteren Oper, die das gleiche Thema behandelt.

Roger Sessions' Schaffen, gering an Umfang, ist typisch für die gegenwärtige amerikanische Tonkunst. Der 1896 in Brooklyn geborene, als Professor an der Princeton-University wirkende Komponist wurde selbstverständlich von Stravinsky und Schönberg stark beeinflusst, steht aber nicht in dem kontinuierlichen Strom einer traditionsbewußten Entwicklung, wie er sich jetzt in Europa deutlich abzeichnet. Sein im Gedenken an Artur Schnabel komponiertes Klavierkonzert, das hier zur „Europäischen Erstaufführung“ kam, verrät deutlich beide Einflüsse, darüber hinaus jedoch jene etwas lärmende Ursprünglichkeit, die heute schon verspätet erscheint. Sessions bevorzugt kräftige, ungemischte Farben; die kompositorische Arbeit ist makellos. Der Klavierpart nimmt sich im Verhältnis zu der expressiven Orchestersprache flächenhaft aus: rhapsodische Soli wechseln mit Klangkomplexen,

in denen er nur den rhythmischen Untergrund abgibt. Die drei Sätze des Werkes gehen ineinander über; diese Übergänge sind neben den leicht parodistischen Wendungen des Schlusssatzes am reizvollsten. Im Ganzen bleibt ein Mißverhältnis zwischen Substanz und Aufwand, das durch die technisch ausgefeilte, aber reichlich glatte Interpretation des Solisten Pietro Scarpini noch unterstützt wurde. Lorin Maazel dagegen, der junge Dirigenten-Gast aus Rom, ließ beiden Werken und den anschließenden Orchester-Variationen op. 31 von Schönberg seine eruptiv zum Ausdruck gebrachte Intensität. Das Auswendig-Dirigieren des Programms (mit Ausnahme des Klavierkonzertes) war eine immense Leistung, deren Notwendigkeit allerdings nicht recht einzusehen ist. \*

Das *Konzertino für Alt-Saxophon und Kammerorchester* op. 5, das der Wiesbadener Komponist Hans Zender im Alter von 16 Jahren schrieb, war bei seiner eben in Hamburg erfolgten Uraufführung zwischen Bartók und Strawinsky stilistisch nicht schlecht aufgehoben. Die Themenverarbeitung verweist zudem auf Hindemith. Warum hätte der heute 20jährige auch nicht auf der „klassischen Moderne“ aufbauen sollen? Auf diesem Fundament muß natürlich Eigenes erkennbar sein: da war zunächst eine aparte Besetzung (Streicher, Holzbläser, Trompeten, Xylophon, Pauken etc.), mit der Zender gut zu schalten wußte; dazu kam eine flüssige, unverkrampfte Schreibweise mit betont rhythmischem Einschlag. Die Fähigkeit zwingender Motiv- und Themenbildung wurde an dem Stückchen noch nicht recht deutlich: aber die nicht eben anspruchsvolle Partitur wirkte zumindest kurzweilig. Der Solopart ist in den ersten beiden Sätzen gut mit dem Orchester abgestimmt, um sich dann im Finalsatz auf merkwürdige Weise zu verflüchtigen; die Eigenart des Instruments verleiht dem Stück ein Jazz-Idiom. Hans-Jürgen Walther und sein Hamburger Kammerorchester hatten sich der Aufführung mit großer Sorgfalt angenommen; Heinz Mihm vom NDR blies die Soli mit Routine — aber viel mehr verlangt die Komposition auch nicht. Man möchte weitere Proben aus dem Schaffen von Hans Zender hören. *Claus-Henning Bachmann*

#### MUSIK IN ARGENTINIEN

Buenos Aires

Eine unerwartete Wendung haben die schweren Konflikte zwischen der Stadtverwaltung und den



Musiker-Syndikaten von Buenos Aires genommen. Die beiden Städtischen Orchester, sowohl der für die Oper als auch der für Konzerte bestimmte Klangkörper, wurden entlassen. So besitzt dieses größte Opernhaus Südamerikas zwar Chor und Ballett, kann aber, da kein eigenes Orchester zur Verfügung steht, im Jahre 1957 nur als Konzertsaal dienen. Diese Entwicklung, welche zu scharfen Kritiken der Colon-Direktion in der italienischen und nordamerikanischen Presse führte, versetzt dem Musikleben der Hauptstadt Argentiniens einen schweren Schlag. Es ist nicht abzusehen, wie man zu einer Lösung kommen kann. Die Macht der beiden Musikergewerkschaften, der gemäßigten „Asociación del Profesorado Orquestal“ und des weit radikaleren Syndikates war bisher stärker als der Wille der Regierung, einzugreifen. Die stellunglos gewordenen Mitglieder beider Orchester veranstalteten im Sportpalast des Lunaparkes ein demonstratives Konzert, dessen Ertrag ihrer Unterstützungskasse zufließt. Unter Leitung des ausgezeichneten Dirigenten Mariano Drago wurde Beethovens „Eroica“ (zum Andenken an Arturo Toscanini) sowie das 5. Klavierkonzert des Bonner Meisters mit dem 15jährigen, sehr begabten argentinischen Pianisten Bruno Gelber sowie eine Tschairowsky-Sinfonie gespielt.

Die Grundlinien der für 1957 geplanten Opernspielzeit waren verheißungsvoll. Man plante sechs Werke unter zwei namhaften deutschen Dirigenten: Hans Rosbaud sollte Webers „Freischütz“ und als südamerikanische Erstaufführungen Busonis „Arlecchino“ sowie Dallapiccolas „Nachtflug“ aufführen, während Ferdinand Leitner, der im vergangenen Jahr mit Richard Strauss und Mozart glänzende Erfolge buchte, Wagners „Meistersinger“, Beethovens „Fidelio“ sowie als Neuheit in Amerika Händels „Julius Caesar“ dirigieren sollte. Alle mit ausländischen Dirigenten und Bühnenkünstlern (auch der Regisseur Rennert sollte kommen) abgeschlossenen Verträge wurden gekündigt. Ebenso mußte die mit dem chilenischen Staatsballett unter Leitung Uthoffs geplante Erstaufführung von Orffs „Carmina Burana“ gestrichen werden.

Das Teatro Colón bietet daher nur den Rahmen für die Reihe der Konzerte, welche das dem Unterrichtsministerium unterstehende Staatsorchester (Sinfónica Nacional) unter seinem Chefdirigenten Juan José Castro veranstaltet. Eine Reihe von vier volkstümlichen Konzerten brachte schließlich moderne Musik. Castro bot erstmalig

für Argentinien Alban Bergs „Lulu-Suite“, Honeggers Spätwerk „Monopartita“ und Strawinskys Variationen über „Vom Himmel hoch“ (mit dem Chor des Collegium Musicum) in mustergültigen Wiedergaben. Die „Wagneriana“ eröffnete ihre Konzertreihe mit Mozarts c-moll-Messe unter dem französischen Dirigenten Martinon. Das Orchester des Staatssenders stellte den Bostoner Dirigenten Artur Fiedler vor, dessen grundsolides Musikertum ihn leider nicht davor bewahrte, entsetzliche Trivialitäten auf seine Programme zu setzen.

Die jüngste, aber tätigste Konzertvereinigung Argentiniens, die „Sociedad de Conciertos de Música de Cámara“ eröffnete ihre Tätigkeit mit Claudio Monteverdis „Vespro della Beata Vergine“, diesem für Argentinien neuen Werk des großen italienischen Komponisten, das in der von Walter Goehr herausgegebenen Bearbeitung eingestudiert wurde. Es handelt sich um das Werk eines genialen Musikers, der mit 43 Jahren alle vor ihm geschaffenen Ausdrucksmittel der Gregorianik, der imitativen Satzart, des Palestrinastiles, der Deklamation der jungen Florentiner Oper zusammenfaßt, andererseits aber Instrumentalwirkungen erzielt, welche den Glanz der hohen Bachtrompeten vorausnehmen und die Klangfarben von Flöten, Fagotten, Orgel, Cembalo neben den Streichkörpern stellen. Ziergesang der Solisten neben rollender Chorkoloratur, die an Händel anklingt, präzise imitierender Ricercarstil, der sich fast zur Fuge verdichtet, treten schroff neben lang ausgesponnene Gesangslinien von schwärmerischer Versonnenheit. Im 2. Teil bevorzugt Monteverdi homophone Hymnen des Chores, deren Choralthemen von lebhaften Figurationen der Blechbläser, der Streicher, ja, der Solostimmen beantwortet werden. Diese starken stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Teilen und die beharrlich wiederholte Praxis des Chorunisonos neben rhythmisch beschwingter Figuration lassen Zweifel aufkommen, ob der Komponist an die Aufführung des Werkes in so zwiespältiger Gestalt gedacht hat. Außerdem würde seine Dauer (90 Minuten) jede gottesdienstliche Handlung gesprengt haben. Wahrscheinlicher ist, daß es sich um verschiedene Fassungen eines Werkes handelt, die getrennt entstanden sind, aber handschriftlich zusammengefügt wurden und daher in Wirklichkeit auseinanderzuhalten sind.

Die Aufführung war hohen Lobes wert. Pedro Valenti Costa, der argentinische Chordirigent, setzte den von ihm gegründeten Chor der Kam-

merkonzertvereinigung und eine Anzahl vortrefflich geschulter Solisten, zumal den Tenor Sante Roselen sowie ein alle technische Schwierigkeiten überwindendes Orchester ein.

Johannes Franze

#### BAROCKES ORATORIEN-SPIEL

Bonn

Von einer seiner Konzertreisen durch Italien brachte Peter Maag, der Bonner Opernchef, ein altitalienisches Opern-Oratorium mit: „*La Rappresentazione di anima e di corpo*“, ein Geistliches Spiel von Seele und Leib; eine Kostbarkeit für Kenner der italienischen Frühformen des geistlichen Musiktheaters, zwar keine Neuentdeckung (mehrere Nachdrucke erschienen in den letzten 50 Jahren), immerhin aber doch eine Wiederentdeckung, und in der jetzt in Bonn gebotenen musikalisch-szenischen Einrichtung durch die Neapolitanerin *Emilia Gubitosi* sogar eine „Deutsche Erstaufführung“. Natürlich hat es seine Schwierigkeiten mit der Aufführung eines „Szenischen Oratoriums“, das vor 350 Jahren unter spezifisch römischen und frühbarocken Aspekten entstand. Die geistige Situation ist heute ebenso eine andere wie die stilistische, aufführungspraktische... Was schwebte *Signore de Cavalieri* vor, als er um 1600 für eine Geistliche Bruderschaft in Rom seine „Mönchskomödie“ komponierte? Negativ gesagt: weder eine Wiederaufnahme mittelalterlicher Mysterienspiele, noch eine moralisierende Allegorie im Sinne der humanistischen Florentiner *Camerata*, noch etwa eine Vorwegnahme der episch-dramatischen Oratorien des Hochbarock von *Carissimi* bis *Händel*. Aber von alledem wird, für unsere Ohren, etwas wirksam in seiner „*Rappresentazione*“. Vom Stofflichen her die mittelalterliche Leib-Seele-Spannung, von der Formanlage her die renaissancistische reichende Aufgliederung in allegorische Figuren, von der Endüberhöhung her die optimistische Grundhaltung und schließlich monadische Glorifizierung des im Allgott triumphierenden „heilen“ Menschen des Hochbarock. Eine fast verwirrende Fülle von Bezügen. Sie macht die optisch-akustische Realisierung heute nicht leichter.

Erstaunlicherweise wurde die Inszenierung als Gesamtkomplex einem sicher nicht unbegabten, aber vergleichsweise unerfahrenen und auseinanderstrebenden Kreis von Helfern überantwortet: *Gerd Berg*, dem bisher unbeschriebenen Regieassistenten, *Marianne Wick*, einer forcierten Choreographin, nebst den nicht unbewährten Ausstattern *Walter*

*Perdacher* und *Helga Schmeißer*. Gut bleibt die Idee, das Werk im Chorraum der soeben restaurierten (aber noch nicht wieder konsekrierten) Jesuitenkirche an der Bonngasse zur Darstellung zu bringen, unter der Goldgloriole des im Wolken-Strahlen-Kranz schwebenden Allvaters über wittelsbachisch-barockem Hochaltar. Aber schon die Placierung des Chores, in schmaler Phalanx hinter kalkiger Brüstung an die Wand des Altartisches gedrückt, bedeutet eine Fehlkonzeption, wo dem Chor im rhythmischen Wechsel von Sitzen und Stehen eine plastisch-gliedernde Funktion im Ablauf der drei Teile des Werkes obliegt. Mit der „überflüssigen“ Bodenfläche im vorderen Chorraum wußten die Pantomimen, die den Gesang der vorne seitwärts beim Orchester aufgestellten Solisten ins Gestische zu übersetzen haben, nicht sonderlich viel anzufangen. Auch die uneinheitliche Auswahl der vier Schauspielsprecher (Schutzengel, Klugheit, Verstand, Welt) ließ Sinn für den *stilus accentus* solcher delikater Sprechaufgaben vermissen. Der Nöte bei den Gesangssolisten waren es kaum weniger, auch wenn diese nicht so sehr ins Auge bzw. ins Ohr fielen. Mit einem auf Volumen, Farbe und Ausdrucksbögen geschulten Ensemble von Opernsängern läßt sich hier schlecht operieren. Linie, gespanntes „*recitar cantando*“, instrumental geführte Kantilene sind da unerlässlich. Um so mehr bleibt die erreichte, relativ schöne Stimmleistung freilich zu bedanken. Die nach Stil, Klang, Artikulation geschlossenste, eine geradezu makellose Leistung aber bot der von *Theodor Schier* einstudierte und (zum Hörer unsichtbar) geführte, auf Madrigalbesetzung gebrachte Opernchor.

Dieses „Gesamtkunstwerk“ von Wort, Ton, Bild und Gebärde vom Kapellmeisterpult auf einen Nenner zu bringen, hatte *Peter Maag* unternommen. Die Musik, in kleinen und kleinsten Kadenzmosaikartig aneinandergereiht, eine Musik der Modellwiederholungen, erhält ihren wesentlichen Charakter aus der Abtönung, der Variabilität im Klanglichen. Maag hing ihm mit der ganzen an ihm gewohnten Nervigkeit nach. Sie wurde auch dem in der Besetzung nicht gerade stilgetreuen Orchester zu eigen.

\*

Auf seiner triumphalen Westdeutschlandreise konzertierte der Erste Organist an der Vatikanischen Basilica di San Pietro, *Fernando Germani*, auch in der Kreuzkirche zu Bonn. Auch hier erwies sich sein Gastkonzert als der seit langen



Jahren, seit Dupré, Walcha oder Ramin und Schneider, bedeutsamste Orgelabend. Nicht nur Orgel-Virtuose, auch Musik-Forscher, hat Germani den Hauptmeister des italienischen Frühbarock, *Girolamo Frescobaldi*, zu einer Wiedergeburt seines reichen, revolutionären Werkes geführt. Mit drei Toccaten des altitalienischen „stupore del tasto“ begann er denn auch sein Deutschlandprogramm. Die kurzen, kontrastierenden Stücke ließen in extenso Germanis Meisterschaft aufklingen: Klarheit der Formengrundrisse, Durchsichtigkeit des Stimmgeflechts, Atmung der Artikulation. Alles dies in absoluter Spitzenkultur, bei sagenhafter manueller Sicherheit und unvergleichlicher Stilreinheit in allen Fragen der Registrierkunst. Auch für eine naiv-programmusikalische „Batalia imperial“ des *Juan Cabanilles*, Spaniens Barock-Orgelmeisters, für eine zauberhafte Weihnachts-Variationenkette von *Daquin* oder einem zwischen Barock und Rokoko stehenden „Dialogue“ von *Clérambault* gilt das in gleicher Vollkommenheit. Logik und Phantastik durchdringen hier einander in ständiger Fluktuation zu dem, was das eigentliche Ereignis des schöpferischen wie des nachschaffenden Aktes ausmacht. Das geht selbst bei großdimensionalen Werken wie der majestätischen C-dur-Fuge (mit Toccata und Adagio) von Bach und bei der aufgewühlten Phantasmagorie Regerscher Choralvariationen („Straf mich nicht in Deinem Zorn“) ohne die kleinste aufgesetzte Pathetik vor sich, ohne jede Effekthascherei. Germanis Kunst ist weithin Kammerkunst. Wenn Noblesse königlich ist, dann trägt sein Orgelspiel wahrhaft königlichen Charakter. Das ist sicher nicht in erster Linie das Verdienst seines großen Lehrers Raffaele Manari. Es ist Germanis eigene Integrität. Seine Anschmiegsamkeit an die jeweiligen raumakustischen und orgelwerklichen Bedingtheiten zeigte sich auch in Bonn als geradezu genies.

Heinrich Lindlar

**STRAWINSKY UND BRECHT-WEILL** Essen  
Praenummerando begingen die Essener Städtischen Bühnen den 75. Geburtstag Igor Strawinskys



Emilio de Cavaleri: „Rappresentazione di anima e di corpo“ in der Jesuitenkirche Bonn. Foto: Stuckmann, Bonn

mit einem Abend, der mit szenischen Aufführungen dreier Werke ausschließlich seinem Schaffen gewidmet war. Wichtigstes Stück des Programms war die oratorische Oper „*Oedipus Rex*“, die Werner Wiekenberg in streng statuariescher Form inszenierte. Diese Interpretation unterschied sich von einer konzertanten Wiedergabe lediglich durch den Gesamtprospekt: den in faszinierenden Farben leuchtenden Bildhintergrund und den einfachen Zu- und Abgang der mit effektvollen Kostümen angetanen Personen (Ausstattung: Alfred Siercke). Alle bewegende Kraft ging von der musikalischen Leistung aus. Unter der Leitung von GMD Gustav König sangen der Chor (Einstudierung: Joseph Krepela) und die Solisten Herbert Schachtschneider (*Oedipus*), Trude Roesler (*Jokaste*), Herbert Fliether

(Kreon), Xaver Waibel (Tiresias), Timo Jacobs (Hirte) und Julius Jüllich (Bote) ihre Partien mit absolut sicherer Beherrschung des Textes und der Noten. In bester Verfassung befand sich auch das Orchester. Die räumliche Enge des Hauses beeinträchtigte die unmittelbare Wirkung des tänzerischen Spiels „*Les Noces*“, der russischen Bauernhochzeit. Auf der sparsam charakterisierten Szene entwickelte sich das Geschehen in lebendigen bunten Bildern. Die Choreographie Alfredo Bortoluzzis war ein gelungener Versuch, folkloristische Elemente in die Tänze einzuschmelzen. Die Partitur aber konnte sich klanglich nicht entfalten, weil Chor und Orchester (vier Flügel!) sich auf einem Raum zusammengedrängt sahen, der sonst den Instrumentalisten allein gehört. Mit reifer Kunst tanzten Doris Trägerner und Rolf Hodapp das Brautpaar. „*Renard*“, die selten aufgeführte, 1916 entstandene Burleske für Gesang und Tanz, die das Märchen vom geprellten Fuchs erzählt, beschloß den Abend. Für Irmel Lange (Hahn), Fritz Doege (Fuchs), Doris Wiemer (Böckchen) und Regina Otto (Kater), das Tänzerquartett, sangen Gerd Block, Timo Jacobs, Karlheinz Lippe und Xaver Waibel, das Vokalquartett. Ein reizender, völlig unproblematischer Sketch, in seiner heiteren Schwerelosigkeit unendlich weit von der modernen Pathetik des „*Oedipus Rex*“ entfernt! Das Instrumentarium, gewürzt durch ein Zimbal, bereitete dem Ohr ein Sondervergnügen.

\*

Bochum

Die Stadt des Schauspiels und Domizil der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft pflegt das musikalische Theater nur mit wenigen ausgewählten Darbietungen benachbarter Bühnen. Zu einem eigenen Beitrag auf diesem Gebiete entschloß sich Intendant Hans Schalla mit der Einstudierung der „*Dreigroschenoper*“ von Bert Brecht und Kurt Weill. Der Beifall war erheblich, aber eine Sensation wurde die Aufführung nicht. Man muß sich an den Aufruhr erinnern, den das Stück 1928 verursachte, genau zweihundert Jahre nach der alten Beggars Opera, der es nachgebildet ist. Damals stieß es mit seiner Sozialkritik in Deutschland auf die trostlose Situation der wie eine Seuche um sich greifenden Arbeitslosigkeit. Was aber bedeutet es noch vor dem saturierten Heute? Eine Reminiszenz, kaum mehr! Die Handlung wurde inzwischen das, was die erste Szene besagt: eine Moritat. Und die Musik? Nun, mit einigem Vergnügen hört man

ihre ziemlich verblaßten Songs, ihre frechen Instrumentaleffekte, ihre zahm gewordenen Jazzrhythmen. Wer es weiß, denkt schmunzelnd daran, daß Kurt Weill einst Schüler von Engelbert Humperdinck und Ferruccio Busoni gewesen ist. Mitglieder des Bochumer Städtischen Orchesters unter der Leitung von GMD Franz Paul Decker entledigten sich gewandt ihrer Aufgabe. Wegen der ungünstigen Aufstellung der Kapelle kam es allerdings zu empfindlichen Differenzen zwischen ihr und dem Darstellersenemble. Hans Schalla erneuerte mit modernen Mitteln den expressionistischen Stil der zwanziger Jahre im Aufrollen eines bunten Bilderbogens. Die von Max Fritzsche gestaltete Szenerie, flankiert von den düsteren Silhouetten der Häuser von Soho, und die von Therese van Treeck entworfenen Kostüme entsprachen genau seinen Intentionen. Die Hauptrolle des Mackie Messer spielte Hans Messemer in scharfen Extremen. Bei aller Vollkommenheit seiner Interpretation fehlten ihm die wichtigen Zwischentöne. Der Clou des Abends war zweifellos Rosel Schaefer als Polly Peachum. Sie benahm sich wie eine erfahrene Chansonette, sang und krährte je nach Bedarf und agierte mit allen Reizen ihrer attraktiven Person. H. S.

## MUSIK DER NATIONEN

Dresden

Die von dem Chefdirigenten der Dresdner Philharmonie, Prof. Heinz Bongartz, geleiteten Konzerte bestätigen immer wieder den Ruf besonderer Zielstrebigkeit und weltweiter Offenheit. Neben den „Philharmonischen Konzerten“ im engeren Sinne und den „Außerordentlichen Konzerten“ (sie verdienen das Adjektiv durchweg als ein Prädikat) durften die zehn Abende der Reihe „Meisterliche Musik der Nationen“ aller Aufmerksamkeit gewiß sein. Bongartz hatte nach Nationen gegliedert, Altes und Neues, klassisch Gültiges und Abseitiges glücklich gemischt. Deutschland war mit Hindemiths „Philharmonischem Konzert“, Regers „Hymnus der Liebe“, Rudi Stephans Musik für Violine und Orchester sowie mit dem Konzert für Orchester des 65-jährigen Wahldresdners Fidelio F. Finke aufschlußreich vertreten. Ein letzter Abend steht nach Rückkehr der Philharmoniker von ihrer Tournée durch Spanien, Portugal und Frankreich noch mit Ottmar Gersters „Festlicher Toccata“, Johannes Paul Thilmans 4. Sinfonie und Kurt Hesenbergs Klavierkonzert bevor. Der junge Peter Glatte aus Saarlouis schuf mit Lalos Sinfonie espagnole einen geigerischen Hö-



hepunkt, den die von südlichem Temperament geprägten Sätzchen der „Saudates do Brazil“ von *Milhaud* nach der exotischen Seite ergänzten. Am Rande nur konnte sich die C-dur-Sinfonie von *Bizet* behaupten. Italien, das Land der Oper, präsentierte sich mit einigen neueren Werken. *Respighis* „Impressione Brasiliane“ schnitt mit den schwebenden Farben einer tropischen Nacht wesentlich eindrucksvoller ab als seine Landsleute *Guisepppe Piccolo* (Klavierkonzert), *Casella* (Konzertsuite nach dem Ballett „Fulvia“) und *Malipiero* mit dem harmlosen „Seitensprung“ der „Cimarosiana“. *Dallapiccola* aber fehlte.

Einen Genuß ersten Ranges dankte man der polnischen Meistergeigerin *Wanda Wilkomirska* in *Karol Szymanowskis* 1. Violinkonzert. Nur Orientierungswert hatte die Wiedergabe der Sinfonischen Dichtung „Stanislaw und Anna Oswiecimowie“ des 1909 verunglückten, auf neudeutschen Bahnen wandernden *Mieczyslaw Karłowicz*. Polen und Tschechen teilten sich in einen Abend, letztere mit *Bohuslaw Martinus* Concerto grosso bedeutsam gegenwartsnah bedacht. Russisch-sowjetische Musik fand in *Schostakowitschs* „Sechster“, *Prokofjews* „Peter und der Wolf“ sowie in *Chatschaturjans*, von *Karoline Kraus* hinreißend gespieltem Violinkonzert starke Resonanz. Ein österreichischer Abend (*Schönbergs* „Verklärte Nacht“, *Theodor Bergers* „Legende vom Prinzen Eugen“ und *Mahlers* 1. Sinfonie) litt unter der Nüchternheit des Gastdirigenten *Gerhard Pflüger*. Aufschlußreich war der Einblick in bulgarisch-rumänisches Schaffen. *Ljubomir Pipkoff* beschränkt sich in seiner „Reise durch Albanien“, einer Variationenreihe über ein albanisches Volkslied, auf den Streicherklang, ebenso phantasievoll wie gebändigt. Glatte Konvention prägte das 1. Klavierkonzert des zur älteren Generation gehörenden *Wesselin Stojanoff*. „Improvisation und Toccata“ nannte sich ein effektvolles Orchesterstück von *Pantscho Wladigeroff*. Die 1. Rumänische Rhapsodie von *George Enescu* und der glänzende „Orchesterreißer“ Hora Staccato von *Dinicu* waren typische Proben neuerer südosteuropäischer Musik, die *Ilia Temkoff*, ein Gastdirigent aus Plovdiv, mit besessener Musikalität und fanatischem Genauigkeitswillen darbot. Musik des Nordens berücksichtigte die Klavierkonzerte von *Grieg* und *Svend Erik Tarp* (*Ole Willumsen*, Kopenhagen, als sachlicher, keineswegs hinreißender Solist), *Lars Erik Larsson* (die spritzige Konzertouvertüre) und *Sibelius* 1. Sinfonie.

Nur teilweise „gepfeffert“ gab sich die ungarische Musik. *Zoltán Kodálys* weitschweifige „Theater-Ouvertüre“ ist auch zu dick instrumentiert. Von *Liszts* A-dur-Klavierkonzert (*Frantisek Rauch*, Prag) wird der moderne Hörer nur noch bedingt beeindruckt. Substanziell schoß *Bartóks* Streicher-Divertimento den Vogel ab. Der 1907 geborene *Bartók*- und *Kodály*-Schüler *Sandor Veress* erschien mit der Ballett-Suite „Die Wunderderschalmey“ (Hirtentanz, Feentanz, Rondo) als einfallsreicher, farbig empfindender und rhythmisch diffizil gestaltender Autor. Zehn Konzerte mit vierzig verschiedenen Werken — das ergab eine gute Orientierung über zwölf europäische Länder. *Bongartz* und der junge *Kurt Masur* machten sich um die Wiedergabe hochverdient. Naturgemäß kann man nicht lauter Volltreffer erwarten. Der Programmgestalter und Orchestererzieher *Bongartz* hat dennoch wieder einmal gezeigt, wie vielseitig die Orchesterpalette sinfonischer Konzerte sein kann, überall sein könnte — ein Erfolg, gleichweit entfernt von Konvention und Experiment und gerade deshalb so anregend.

Hans Böhm

#### WAGNERS „LIEBESVERBOT“

Dortmund

Die Städtischen Bühnen, deren Intendant *P. Walter Jacob* gern einmal wenig betretene Pfade geht, unternahmen einen neuen Versuch, *Richard Wagners* Komische Oper „Das Liebesverbot“ zum Leben zu erwecken. Der Komponist, der auch das Libretto verfaßte, schrieb das Werk als Zweiundzwanzigjähriger, nachdem er mit den „Feen“ seine ersten Erfahrungen gesammelt hatte. Am 29. März 1836 wurde es in Magdeburg mit einem sogenannten Achtungserfolg aus der Taufe gehoben. Dann ruhte die „Jugend-sünde“ bis zu einer Münchener Aufführung von 1923, der weitere in Gotha, Rostock, Leipzig und Berlin folgten.

Die Handlung greift auf Shakespeares „Maß für Maß“ zurück und entbehrt keineswegs wirksamer dramatischer Züge. Die Partitur aber ist noch, von einigen Anklängen an den „Tannhäuser“ und an die „Meistersinger“ abgesehen, so unwagnerisch und unpersönlich, daß sie sich allen ehrlichen Bemühungen zum Trotz kaum in der Nachbarschaft des „Fliegenden Holländer“, des „Lohengrin“ und des „Tannhäuser“ behaupten wird. Gewiß, gelegentlich spürt man schon einen Ansatz zu Eigenem, etwa in dem drollig pomphaften „Liebesverbot“-Motiv, aber der



Ernst Krenek: „Pallas Athene weint“ in der österreichischen Erstaufführung in Linz.  
Foto: Schindelar, Linz.

Einfluß der Italiener, insbesondere Bellinis mit seinen weichen Doppelschlag-Manieren, überwiegt. Zudem musiziert Wagner oft mit einer fast bestrickenden Naivität am Text vorbei.

P. Walter Jacob, der Regisseur, und der musikalische Leiter GMD Rolf Agop haben gekürzt, gestrafft und geglättet und die Aufführungsdauer erheblich vermindert. Dennoch wird das Stück auch in dieser Fassung nicht aufleben. Die Menschen kennen ihren Wagner vom „Fliegenden Holländer“ bis zum „Parsifal“ zu gut, als daß sie sich von einer unfertigen Anfängerleistung gefangennehmen ließen. Die vorzüglich gelöste Inszenierung in den anschaulichen Bildern von Adolf Mahnke blieb nicht ohne Eindruck (Chöre: Dr. Hans Wedig; Tänze: Marina Candael). Im Ensemble dominierten zwei schöne und voluminöse Frauenstimmen: Herta Fischer (Isabella) und Margrit Chytil als Mariana. Das Orchester entfaltete noblen Glanz, wie überhaupt das Bemühen, dem festlichen Premierenpublikum eine untadlige Leistung zu präsentieren, von allgemeinem Gelingen begleitet war.

Auch Wieland Wagner war zugegen. Er sagte in der Pause, daß er das „Liebesverbot“ erst ein einziges Mal, als zwölfjähriger Junge in Leipzig, gehört habe. Gegenwärtig beschäftigte er sich mit den „Feen“. Danach werde er aber auch diesen „Frühling“ seines Großvaters in seinen Ar-

beitsbereich ziehen. Der Vorstand der deutschen Richard Wagner-Verbände, die in diesem Jahr in Dortmund ihre Haupttagung abhielten, hat die Wahl des „Liebesverbot“ als Festvorstellung freudig begrüßt.

Heinrich Schmidt

#### KRENEKS „PALLAS ATHENE WEINT“ Linz

Einige Tage, nachdem in Wien mit großem Aufwand und vor geladener Auslandspresse der Klang- und Feuerzauber der „Walküre“ in Szene ging, fand am Linzer Landestheater ein wirklich bedeutendes künstlerisches Ereignis statt: die österreichische Erstaufführung von Ernst Kreneks Oper „Pallas Athene weint“. (Über das Werk siehe Musica 1955, S. 610, und 1956, S. 856; hier sei lediglich die Linzer Aufführung unter der Spielleitung von Kurt Fischer-Colbrie beschrieben.) Die beiden Gegenwelten waren äußerlich gut charakterisiert: Athen durch eine auf den Rundhorizont projizierte klassisch-abstrakte-Trümmerlandschaft in Schwarz-Weiß, Sparta durch gewaltig und drohend aufragende Pfeiler und einen geometrisch geordneten Hintergrund. Die Athener erschienen in graublauen, die Spartaner in schmutzig-braunen Kostümen, die Vertreter des „reinen Geistes“, Pallas Athene und Sokrates, in strahlendem Weiß, die Eleusis-Priesterin, die, von Alkibiades in ihrer Ehre gekränkt, gegen diesen den Todesstoß führt, in



Purpur. Die Hauptrollen waren (von einem einzigen Gast: Jacob Amerseder als Alkibiades, abgesehen) mit eigenen Kräften des Linzer Landestheaters bestens besetzt (Gertrud Burgsthaler, Gerhard Soucek, Jacob Heuser, Otto Lagler, Friedl Loos, Friedrich Nidetzky und Elisabeth Ranic). Chor und Orchester unter Leitung von Siegfried Meik haben fast ein Jahr lang an dem schwierigen, in einer konzessionslos-harten, aber dramatisch-wirkungsvollen Tonsprache abgefaßten Werk geprobt und bei der Premiere Hervorragendes geleistet. Die geschmackvoll-modernen Bühnenbilder Heinz Gallées wären auf größere Distanz noch besser zur Geltung gekommen. Das Publikum, das den zu kleinen Saal des „Großen Hauses“ bis auf den letzten Platz füllte und unter dem sich erfreulich viele junge Leute befanden, hat — von dem erregenden Geschehen sichtlich beeindruckt und von der dodekaphonischen Musik keineswegs geschreckt — das Werk und alle Ausführenden stürmisch gefeiert. So wurden Mut und Mühe, die an diese Aufführung gewendet waren, aufs schönste belohnt.

Helmut A. Fiedtner

## EINE STÄTTE FÜR DEN TANZ

Lübeck

Die Ballettkunst liegt — das ist eine oft beschriebene Tatsache — bei uns im Argen. München und Berlin verbreiten gelegentlichen Glanz, Wuppertal und Hannover machen als hochrangige Ensemblesstätten von sich reden, Düsseldorf läßt noch einiges erhoffen, Hamburg konnte berechnete Erwartungen einstweilen nicht erfüllen. So durfte eine Ballettpremiere in Lübeck auf überregionales Interesse rechnen: denn dort gibt es seit zwei Jahren ein homogenes Tanzensemble, geleitet von Boris Pilato und Anton Vujanic.

Der Abend belegte, daß hier auf solider klassischer Grundlage überaus bewußt gearbeitet wird. Es gab keine Überraschungen, keine sensationellen Entdeckungen — das Programm war nicht einmal sonderlich glücklich zusammengestellt. Es scheint aber, als bilde sich hier eine Substanz heran, die Lübeck früher oder später ein Mitspracherecht im Kreise der Tempelherren Terpsichores verschaffen könnte.

Gerade um dieser Aussicht willen muß einiges kritisch angemerkt werden. Anstelle eindeutiger Ballettkompositionen wählte man zwei Symphonische Dichtungen. Strawinsky hat zwar „Le Chant du Rossignol“ (Lied der Nachtigall), eine

Umarbeitung des zweiten und dritten Aktes seiner Oper „Die Nachtigall“, auf Diaghilews Drängen so eingerichtet, daß das Stück auch als Ballett aufgeführt werden konnte, aber er war von der Premiere im Jahre 1920 weit weniger angetan als von der vorausgegangenen Konzertaufführung. Und in der Tat divergiert der artistisch-konzertante Stil dieser Musik, hinter dem auch immer noch die vokale Urform erkennbar ist, mit den Ansprüchen des Balletts. Um das Werk zur vollen Wirkung zu bringen, wäre zunächst eine vollendete Differenziertheit im Orchester notwendig: davon war man natürlich in Lübeck, trotz hörbar eifrigen Bemühens, weit entfernt. Die Wahl von Tschaikowskys Orchesterphantasie „Francesca da Rimini“ ist vollends unverständlich: die Musik illustriert recht schwülstig die bekannten Vorgänge aus Dantes „Göttlicher Komödie“, und das Ballett vermag nichts anderes, als nun wiederum diesen romantischen Aufguß abzubilden. Eine stilistisch mißglückte Ausstattung trug mit dazu bei, diese „Deutsche Erstaufführung“ hart an die Grenze dessen zu rücken, was sich aus Geschmacksgründen verbietet. De Fallas „Dreispiß“ machte dagegen vieles wieder gut, obgleich es hier an der inspirierten Orchesterleitung fehlte.

Claus-Henning Bachmann

## SINFONIA APOCALIPTICA

Baden-Baden

Dieses 1955 entstandene Werk stellt Krönung und Erfüllung des sinfonischen Schaffens Josef Schelbs dar, das bisher noch kaum die ihm gebührende Beachtung gefunden hatte. Um so höher ist der Einsatz Hans Rosbauds anzuerkennen, der das gewiß nicht problemlose, aber kaum programmatische Werk mit dem großen Südwestfunk-Orchester eindrucksvoll uraufführte. Die Sinfonia spiegelt das schicksalhafte Erleben unserer Zeit in ihrer ganzen Unerbittlichkeit und Härte. Sie läßt, obwohl sie in einem großartigen apokalyptischen Zug durchläuft, deutlich drei Teile erkennen, wie überhaupt symbolische Trinität bis in das Einleitung wie Epilog beherrschende Terzmotiv bestimmend ist: drei Zwölftonreihenthemen werden einander gegenübergestellt, deren drittes erst im Epilog zur Geltung kommt. Die Trinität ist auch bestimmend im jeweils dreimaligen Ansetzen des Motivkerns im Kopfhema. Von den drei Teilen der Sinfonia erlangt der weitausgespannene, in sich wieder dreifach unterteilte Mittelteil, stürmisch

bewegt, besondere Gliederung durch eine zwei erregte Eckpfeile trennende ruhigere Episode geteilter Streicher. Der kurze, ruhige Einleitungssatz erhält sein dualistisches Gepräge durch scharfe Sonderung tiefer Bläser von hohen Streichern. Mag es auch nicht jedem Hörer erstmals gelungen sein, die drei Themen klar auseinanderzuhalten, so packte doch jeden die mitreißende Dynamik dieser gut 20 Minuten dauernden Sinfonia, die ihr Prädikat „apocaliptica“ zu Recht führt und ihre Runde durch deutsche Konzertsäle beginnen dürfte, wo gleiche Leistungsfähigkeit eines großen Orchesters gewährleistet ist.

Friedrich Baser

#### DER KLEINE BAHNHOF

Freiburg i. Br.

Die Städtischen Bühnen brachten in den Kammerspielen die einaktige komische Oper „Der kleine Bahnhof“ (Text von Peter Steinbach, Musik von Markus Lehmann) zur Uraufführung. Rein spieltechnisch liegt das Werk ungefähr in der Linie der Menottischen Kurzopern. Die Handlung spielt auf einem kleinen imaginären Bahnhof, der als Person durch den Koloratursopran verkörpert wird (was die Irrealität der Figur unterstreicht). Er übt alle möglichen Funktionen — Weichensteller, Bahnwärter, Ausrufer der Züge usw. — aus und begünstigt auch die kleine Liebeshandlung, die den eigentlichen Inhalt des Geschehens bildet, das durch den Gegensatz Stadt-Land in der Person zweier Onkels wesentlich belebt wird. Das Libretto ist mit ziemlich sicherem Instinkt für heitere Bühnenwirkungen geschrieben. Markus Lehmanns Musik dazu ist voll launiger und geistreicher Einfälle, teils rezitativisch, teils in ariosen Melodien, Duetten, Terzetten, und gipfelt schließlich in einem raffiniert gesetzten wirkungsvollen Quintett, in dem der junge Komponist sein Können in vollem Glanze vor uns ausbreitet. Er ist ein wirklicher Musiker, der die moderne Musik genau kennt und sich ihre Erfahrungen zunutze macht, wo es ihm angebracht erscheint. So sind die einzelnen Solostimmen ausgesprochen sangbar gestaltet, und das Orchester — kleine Besetzung — ist mit fast impressionistischer Farbigkeit instrumentiert. — Intendant Reinhard Lehmann hatte die Inszenierung selbst übernommen und erspielte dem lebenswürdigen Werk in dem das Irreale des Geschehens unterstreichenden Bühnenbild Adalbert Hartels bei ausgezeichnete Besetzung unter der

musikalischen Leitung von Heinrich Kehm einen vollen Erfolg. Peter Steinbach und Markus Lehmann wurden lebhaft gefeiert.

Adriaan van den Broecke

#### KURT FIEBIGS MARKUS-PASSION

Hamburg

Die Markus-Passion von Kurt Fiebig behauptete, wie schon seit einigen Jahren, ihren Platz unter den Passionsmusiken der Karwoche. Allerdings beschränkte sich die Aufführung auf einige Teile des Gesamtwerks. In seiner ganzen Ausdehnung — es umspannt alle Geschehnisse vom Einzug Christi in Jerusalem bis zum Kreuzestod — hätte es die verfügbaren Chorkräfte vielleicht überfordert. Als Mann der Praxis, der gleich den Kantoren der Barockzeit zunächst für den eigenen Bedarf komponiert, ist Fiebig beweglich. Seinem Schaffen liegt die Starrheit der Routine fern. Gefühl und Phantasie bestimmen weitgehend den künstlerischen Eindruck seiner Passionsmusik; die Fülle der Gesichte ergibt ein sehr reiches, stilistisch freilich etwas unruhiges Bild.

Die einheitliche Linie wahren die Solosänger, die nach Schütz'schem Vorbild den Evangelientext in unbegleiteten Rezitativen von ekstatischem Ausdruck verkünden. Außerordentlich vielgestaltig sind die Funktionen der beiden a cappella-Chöre bereits bei der biblischen Erzählung, sie treten dramatisch als „Turbae“ auf, überhöhen die Schriftzitate Christi, vertiefen die Mystik einzelner Momente — am schönsten bei den Einsetzungsworten — und dienen gelegentlich, nicht ganz überzeugend, als Klanghintergrund. Außerdem gliedern sie noch den Gesamttablauf durch eine große Zahl von Passionschorälen, deren wechselnde Behandlung die Satzkunst des Komponisten offenbart. Die „Improperien“ (Vorwürfe) des Schlußteils richten sich unmittelbar an die Gemeinde und entrücken zugleich durch dreisprachigen Text und gregorianische Anklänge das Ganze in eine mystisch ferne Sphäre.

Fiebig selbst leitete die beiden Aufführungen seines Werks, Norbert Ochs unterstützte ihn als Leiter des zweiten Chors. Ausgezeichnet bewährten sich Hans-Joachim Heidrich als Sänger der Christusworte und Fritz Gudzuhn als Evangelist. Der Chor der Gnadenkirche Hamburg und der Knaben- und Jugend-Chor der Petrikirche Altona, verstärkt durch die Solisten der kleineren Partien, zeigten sich mit ihren schwierigen Aufgaben bestens vertraut.

Hortensia Weiher-Waeger



## MUSICA-UMSCHAU

## Eine Brahmsgedenkstätte

Das Gästebuch, das beide Schwestern, Besitzerinnen und Bewohnerinnen des Brahms-Hauses in Lichtental (seit 1909 Baden-Baden eingemeindet) seit kurzem anlegen, verrät uns, daß viel mehr Ausländer aus allen Erdteilen diese schön gelegene Gedenkstätte kennen und besuchen als Deutsche. Und doch stößt man in den Brahmsbriefen zwischen 1865 und 1877, den Jahren, die uns das Deutsche Requiem, die Magelonenromane, das Quintett F-dur, die Streichquartette op. 51, die beiden ersten Sinfonien, Triumph- und Schicksalslied, die Rhapsodie und zahlreiche Lieder wie Kammermusik, zumal das Waldhorntrio bescherten, immer wieder auf diese seine „Komponierhöhle“, sein „blaues Zimmer“ mit der herrlichen Aussicht ins Oostal, auf die roten Ziegeldächer Lichtentals, das 700jährige Zisterzienserinnenkloster und all die Waldwege, die Brahms so oft und gern aufsuchte.

Wohl hatte das Brahmsfest 1910 mit Fritz Steinbach, dem Klinglerquartett, Messchaert und Friedberg auf dieses Haus hingewiesen und seine Gedenktafel eingeweiht. Aber nie kam es dazu, an Stelle wertloser Reproduktionen zweier Brahmsbilder wenigstens einige echte Bilder und Autographen hier zu zeigen, geschweige denn ein kleines Brahmuseum einzurichten. Noch schlimmer blieb es mit dem Clara-Schumann-Haus unten an der Oos, das trotz aller Bemühungen der in Frankfurt a. M. neuorganisierten Robert-Schumann-Gesellschaft bis heute weder eine Tafel noch einen Gedenkstein erhalten konnte. Von Brahms' „blauem Zimmer“ kamen vor Jahren, als es rote Tapeten bekam, lediglich blaue Tapetenreste zum Vorschein, die sich Amerikaner fetzenweise in rührender Andenkenssucht aneigneten. Sonst tat sich nichts hier, nicht einmal zum 60. Todestage des Meisters vor wenigen Wochen, wo Brahms u. a. seine „Lichtentaler“, 2. Sinfonie vollendete!

Das Tschaikowsky-Haus im kleinen Klin (90 km von Moskau), das Tschaikowsky kurz vor seinem Tode bewohnte, ist sehr besucht, wie Musica im Heft 7/8, 1956, berichtete. Es wäre an der Zeit, daß wir unser Brahmshäuschen nicht ganz nur den Ausländern überlassen. Wirkliche Brahms-

verehrer sind beiden Bewohnerinnen willkommen, weniger freilich Touristengesellschaften.

F. B.

## IN MEMORIAM

Edward Elgar (geb. 2. 6. 1857)

Edward Elgar, der im Februar 1934 als Sechsisiebzjähriger über den Skizzen zu einer ersten Oper und zu einer dritten Symphonie starb, wird von einem vielfach gewandelten England noch heute als seine größte neuzeitliche Komponistenpersönlichkeit gefeiert. Ihm allein gelang es, aus dem britischen Nationalbewußtsein das Stigma der musikalischen Minderwertigkeit zu bannen. Dem sprichwörtlichen „Land ohne Musik“ machte er das stolze Geschenk eines ersten musikalischen Nationalstils seit Purcells frühem Tode (1695). Diese nationale Tonsprache schuf Elgar bewußt (darin Purcell ganz ähnlich) aus eingeschmolzenen fremden Stilelementen. Es war der „neudeutsche“ Stil Wagners und Liszts, der dem Spätromantiker aus der englischen Provinz die Zunge löste.

Elgar reifte spät, aber im rechten geschichtlichen Augenblick. Denn seine schöpferische Meisterschaft fiel mit der politischen Hochstimmung der spätviktorianischen Epoche um 1900 zusammen. Im ritterlichen Pathos der Konzertouvertüren „Froissart“ und „Cockaigne“, in der urbanen Eleganz der geistvoll-spielerischen „Enigma“-Variationen, im selbstquälerischen Gotteserlebnis des „Traum des Gerontius“ (alle um 1900 entstanden!) erkannte sich die Nation wieder, die seine begeisternde Marschmelodie „Land of Hope and Glory“ (eine Vokaltranskription des Trios zum I. „Pomp and Circumstance“-Militärmarsch) zur zweiten Nationalhymne erhob. In der glanzvoll kurzen Regierungszeit Edwards VII. (1901–1910) wurde Elgars Erfolg zum nationalen Ereignis, dem drei Deutsche zu erweiterter europäischer Bedeutung verhalfen: der Verleger A. J. Jäger, der Dirigent Hans Richter und Richard Strauss — Elgars „Bruder in Apoll“ —, dessen enthusiastischer Trinkspruch am niederrheinischen Musikfest zu Düsseldorf (Mai 1902) Elgars Stellung in der musikalischen Hierarchie seiner Zeit legitimierte.

Dem Autodidakten Elgar gelang, was den schöngeistigen Akademikern Parry und Stanford versagt blieb: unmittelbare Verankerung der Mu-

sik im Herzen der Nation und Schaffung eines symphonischen Stils echt englischer Prägung. Elgars zwei *Symphonien* in As-dur und Es-dur (beide noch vor 1910 entstanden), das von Fritz Kreisler 1910 erstmals gespielte *Violinkonzert* und die symphonische Dichtung „*Falstaff*“ (1913) brauchen den Vergleich mit zeitgenössischen Orchesterwerken von Strauss, Mahler und Delius nicht zu scheuen. Ihr romantischer Überschwang wird durch einen angeborenen Forminstinkt gezügelt. In seinen drei großen biblischen *Oratorien* knüpfte der englische Katholik Elgar bewußt an die einheimische Oratorientradition an. Mit den spröden *Kammermusiken* von 1919 und dem schwermütigen *Cellokonzert* vom gleichen Jahre nahm er Abschied von einer Epoche, der er sich bei Kriegsende zunehmend entfremdet fühlte. Der Komponist Elgar verstummte — wie der etwas jüngere Sibelius — bald nach dem sechzigsten Lebensjahr, im langen „Abgesang“ des Alterns der vorangegangenen Gefährtin nachtrauernd.

Elgars Musik macht heute eine — an den „Fall Richard Strauss“ erinnernde — Bewertungskrise durch. Die schöne Geste romantischer Eloquenz, die in ihm noch einmal auflodert, läßt sich weder konstruktivistisch noch neo-klassizistisch umdeuten. Manches zeitgebundene Beiwerk mag der Vergessenheit anheimfallen. Eines ist heute schon sicher: in den symphonischen Schöpfungen der Hochreife hat Elgar seiner Epoche und seiner Nation ein tönendes Denkmal errichtet, an dem spätere Geschlechter ihr eigenes Gesetz wiedererkennen werden.

Hans F. Redlich

Ignaz Pleyel (geb. 1. 6. 1757)

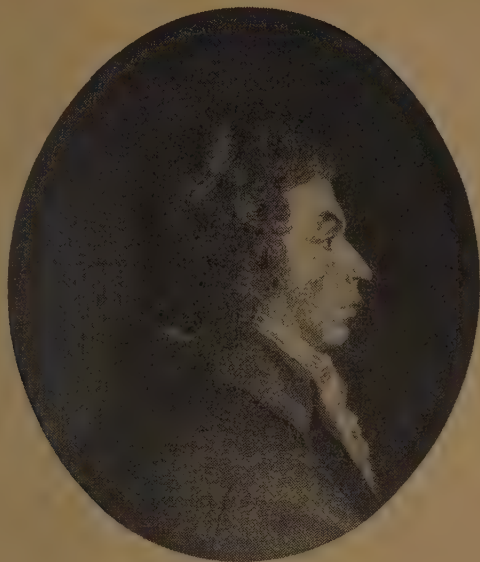
Am 1. Juni feiern wir die 200. Wiederkehr des Geburtstages von Ignaz Joseph Pleyel, dem Begründer der Pariser Pleyel-Dynastie, der in Nieder-Österreich geboren wurde und 1831 auf seinem Landsitz bei Paris starb. Pleyels Leben ist wie der Roman eines Erfolgsmenschen von Balzac. Der romantischen Verbindung einer Hocharistokratin mit einem armen Schulmeister entsprossen, genießt er in der Kindheit im österreichischen Vaterland die hohe Protektion des Grafen Erdödy. Sein erster Lehrer ist Wanhal in Wien, der den Knaben bis 1773 unterrichtet, dessen fein abgeschattiertes Klavierspiel Burney auf seiner Europareise entzückt. Von seinem 15. bis 20. Lebensjahr war Pleyel bei Joseph Haydn in Pension und Lehre; dann bemächtigt sich seiner der Drang in die Welt.

Es folgen vier Jahre Musikstudium in Italien, nach einem kurzen Besuch in Wien erneute Rückkehr nach Rom und Verbindungen mit den Spitzen des geistigen und musikalischen Lebens von Europa. Von 1789 finden wir den weltmännisch geschulten, begabten jungen Mann als Kapellmeister am Straßburger Münster als Nachfolger von Fr. X. Richter. Auch der Ausbruch der Französischen Revolution, der ihn zunächst seine Stellung kostet, kann seinen erfolgreichen Aufstieg nicht hemmen. 1792 läßt man ihn als Dirigenten der „*Professional Concerts*“ nach London ein, wo seine Sinfonien absichtlich als Konkurrenz-Veranstaltung gegen Joseph Haydn aufgezogen werden. Aber wieder geht alles glatt und gut, und keine ernsthafte Spannung trübt das Verhältnis von Lehrer und Schüler.

Blättern wir durch Pleyels zahlreiche Kammermusik, seine vielen Sinfonien und Serenaden, so können wir seine Publikumerfolge noch heute verstehen; und unwillkürlich fällt uns eine Bemerkung Goethes ein: „in der Schwimmweste seines angenehmen Talents kann es ihm nicht fehlen“ (Briefwechsel mit Zelter, über den jungen Mendelssohn). Pleyel war ein Mann von Geschmack; er besaß, was Goethe zu schätzen wußte: Fazilität und Heiterkeit der Tonsprache. Sein stärkstes Talent, das des genialen Wirtschafts-Unternehmers, entwickelt sich zwanglos aus seiner künstlerischen Arbeit. Zuerst entsteht die Musikalienhandlung in Paris (1795), durch die er an seinen eignen Werken beachtlich verdient. Später hat er den guten Einfall, eine Pianofortefabrik zu gründen — das Haus Pleyel, das noch heute in Frankreich führend ist. Und so sehen wir ihn vor dem wechselnden Hintergrund der bewegten politischen Entwicklungen in Frankreich von 1795 bis 1831 stets erfolgreich und schließlich als hochgeachteten Patriarchen der Pleyel-Dynastie seine letzten Lebensjahre auf seinem Landgut bei Paris verbringen. Dabei haben wir Cembalisten noch eine indirekte Dankeschuld an Ignaz Pleyel: seine Unternehmungslust hat er weitervererbt, und das Haus Pleyel war eines der ersten, das nach 1888 anfang, wieder Cembali zu bauen.

Ich durchblättere sinnend die 1797 in Wien erschienene Originalausgabe von Ignaz Pleyels *Klavierschule*, deren Titelseite ein reizender Kupferstich schmückt: an einem Spinet (oder Klavichord) sitzt eine anmutige Frau im Empiregewand. Es ist die schöne Jahreszeit, und das In-





Ignaz Pleyel. Stich von Blosse, nach Guerin.

strument steht auf einer säulengestützten Veranda, von der man im Hintergrund die Baumgruppen des Parks im Morgenlicht erblickt. Die klare Fraktur der „27 Übungsstücke“ paßt zu dieser heiteren, geordneten, und versunkenen Welt. Pleyels „Lection von den Verzierungen, Vorschlägen, Trillern und Doppelschlägen“ übermittelt zu meinem freudigen Erstaunen noch Wanhalsche Traditionen (z. B. ist der Triller nur von der Hilfsnote aus zu beginnen!) und schafft eine Verbindung vom alten Wiener Rokoko zum Pleyel des 20. Jahrhunderts.

*Eta Harich Schneider*

Ludwig Weber († 30. 6. 1947)

Als Ludwig Weber, der über seinen engeren Kreis hinaus einer größeren Öffentlichkeit kaum bekannt gewordene Komponist, erst sechsundfünfzigjährig in Essen starb, schlossen sich seine Freunde und seine ehemaligen Schüler zu einer Gesellschaft zusammen, die seinen Namen trug. Sie glaubten, auf diese Weise eine stärkere Verbreitung seiner Werke, eine tiefere Wirkung seiner Musik erreichen zu können. Vor allem aber hofften sie, daß die jüngere Generation von seinem Ethos, von der Unteilbarkeit seiner künstlerischen Haltung, von seinem lebendigen Beispiel ergriffen werden würde.

Es kam nicht ganz so. Gewiß ist der Geist dieses Menschen und Musikers in der Folkwangschule, deren Lehrkörper er zwanzig Jahre angehörte, noch spürbar, aber die Kraft seiner Ausstrahlung hat viel von ihrer einstigen Intensität verloren. Warum ist es so schwer, den Gedanken an Ludwig Weber, an sein Werk und an sein Menschentum lebendig zu erhalten? Die Frage ist einfach zu beantworten: weil er uns zu wenig an greifbarem Material hinterlassen hat. Von dem geistigen Erbe eines schöpferischen Künstlers aber hängt immer sein Einflußvermögen nach dem Tode ab. Nicht allein von dem inneren Wert dieses Erbes, sondern auch von seinem Umfang. Ludwig Webers Vermächtnis ist nicht groß. Da sind die Chorgemeinschaften, etliche Chöre und andere Vokalsätze, da sind die Klavierstücke, die Streichermusiken und das Spiel von der Christgeburt. Das ist zu wenig für einen bleibenden und vertiefenden Eindruck; ist zu wenig, sein Ansehen zu vermehren, seinen Ruf, seinen Anruf in neue Kreise hineinzutragen. Man muß es darum begreifen, daß auch sein Vorbild allmählich verblaßt, die Erinnerung an seine Ehrfurcht vor der Kunst, vor ihren Meistern, von denen er, wie er sagte, in unerbittlicher Selbstzucht den strengen Satz und durch den strengen Satz den Gebrauch der Freiheit gelernt hat.

Und dennoch geschähe Ludwig Weber herbes Unrecht, wollten die, die noch die Erkenntnis seiner Bedeutung haben, resignieren. Wenigstens eines seiner Werke sollte sich ausbreiten und seinen Namen verkünden: das Spiel von der Christgeburt. Von Nürnberg nahm es seinen Ausgang. Rudolf Schulz-Dornburg und Anton Hardörfer, der erste und der dritte Direktor der Folkwangschule, brachten es nach Münster und Essen. In der Folkwangschule ist es seit 1948 alljährlich in der Inszenierung von Kurt Jooss aufgeführt worden.

In einer 1953 erschienenen Musikgeschichte ist Ludwig Weber überhaupt nicht erwähnt, in einer zweiten mit einer Randbemerkung, in einer älteren dritten gab ihm der Verfasser gar den Vornamen Wilhelm. Irgendwo aber ist zu lesen, daß, hätte Michael Prätorius nichts sonst als den vierstimmig homophonen Satz über das Lied „Es ist ein Ros' entsprungen“ erdacht, sein Ruhm unvergänglich sei. Mit nicht geringerer Berechtigung darf man solches Urteil für Lud-

wig Weber beanspruchen. Er hat diese Melodie zu einem dreistimmigen Kanon für Frauen- und Männerstimmen und Instrumente gesetzt. In sphärisches Ges-dur getaucht, ist der Satz so zum Kern des Spiels von der Christgeburt geworden.

H. S.

#### ZUR ZEITCHRONIK

##### 25 Jahre „Evangelische Singgemeinde Oberhausen“

Am 25. Jahrestag ihrer Gründung leitete die „Evangelische Singgemeinde Oberhausen“ mit einem Festgottesdienst und der Aufführung von Bachs „Orgelmesse“ die Feiern zu ihrem Jubiläum ein. Die beiden Veranstaltungen waren in mancher Hinsicht typisch für das Wirken dieses tüchtigen Chores, der weit über die Grenzen Oberhausens hinaus bekannt wurde.

Die einstimmig gesungenen liturgischen Stücke des Gottesdienstes erinnerten an den selbstlosen, von der musikalischen Öffentlichkeit kaum beachteten kirchlichen Dienst der Singgemeinde. Die doppelhörigen Vertonungen des Gradualspruches und des Predigttextes — von Schütz und Pachelbel — warfen ein Licht auf den Einsatz des Chores für die Meister des frühen Barock: er bot in Oberhausen manche ihrer Werke zum ersten Male in der Urfassung. Die zum Beschluß des Gottesdienstes von dem ausgezeichneten jungen Organisten *Wolfgang Stockmeier* (Essen) gespielte Fantasie und Fuge über B-A-C-H von Max Reger erinnerte an das immer wache Interesse des Chores und seines Dirigenten *Karl-Heinrich Schweinsberg* für die Kunst dieses Komponisten.

Auf einen weiteren Vorzug der „Singgemeinde“ wies Oberkirchenrat Rößler in seiner Festansprache hin: stets widmete sie sich intensiv den zeitgenössischen Komponisten. Das führte zu enger Verbundenheit mit Hugo Distler; daneben fanden in den letzten Jahren Konzerte mit Werken von Driessler, Klotz, Micheelsen, Raphael, Zipp statt. Das bedeutet viel in einer „Arbeiterstadt“ ohne natürlich gewachsenen musikalischen „Unterbau“.

Von Joh. Seb. Bach gelangte nächst der Wiedergabe der „Orgelmesse“ durch Arno Schönstedt die *Johannes-Passion* zur Aufführung. Die Wiedergabe der „Singgemeinde“ zeichnete sich durch verdichtete Intensität der Gestaltung bei größtmöglicher Werktreue aus. *Klaus Kirckberg*

#### PORTRÄTS

##### Ludwig Misch 70jährig

Ludwig Misch, in Fachkreisen wohl vor allem durch seine *Beethovenstudien* bekannt, wurde am 13. Juni 1887 in Berlin geboren, wo er die städtischen Schulen bis zum Abitur absolvierte, um dann auf Wunsch seines Vaters Jura zu studieren. Seine Liebe aber galt von allem Anfang an der Musik, und so finden wir ihn gleichzeitig auch am Sternschen Konservatorium als Schüler der Klavier-, Dirigenten- und Kompositionsklassen. Bereits 1909 wurde er Hilfsredaktor und Musikkritiker an der Allgemeinen Musikzeitung und gab Unterricht an einem kleinen Konservatorium.

Mit Absolvierung des Dokorexamens 1911 betrachtete Misch seine Juristenlaufbahn als abgeschlossen und wandte sich ganz seiner geliebten Musik zu: 1913–1921 als Theaterkapellmeister in Osnabrück, Berlin, Aachen, Essen, Straßburg und Bremen, 1921–1933 als Musikreferent des Berliner Lokalanzeigers und des Hamburger Fremdenblattes; zugleich unterrichtete er von 1922–1931 am Sternschen Konservatorium in Harmonielehre, Kontrapunkt, Chordirektion etc.

Diese vielseitige Tätigkeit fand 1933 ein jähes Ende. Lediglich den Berliner Madrigalchor konnte Misch bis 1935 noch leiten, unterrichtete daneben an jüdischen Schulen und arbeitete in der jüdischen Fachpresse mit, solange dies noch anging. Später blieb ihm selbst Einziehung zu Zwangsarbeit nicht erspart, und daß er diese Jahre überhaupt überleben konnte, verdankte er dem Mut und der Standhaftigkeit seiner Frau Anni geb. Brix. Nach 1945 nahm Misch zunächst in Berlin seine alte Tätigkeit wieder auf (Harmonielehre und Klavierunterricht am städt. Konservatorium, Vorlesungen an den Volkshochschulen in Berlin-Wilmersdorf und Steglitz), siedelte aber 1947 nach New York über und lebt seither dort als Chordirigent, Organist, freier Musikschriftsteller und Musikpädagoge, wobei seine Frau ihm als getreue Helferin zur Seite steht.

Von seinen zahlreichen Arbeiten nennen wir das 1922 in zweiter und revidierter Auflage erschienene Werk über Brahms und in diesem Zusammenhang auch einige Instrumentierungen Brahms'scher Gesänge, von denen die „Vier ernstesten Gesänge op. 121“ bei Simrock im



Druck erschienen. 1923—1933 folgten zahlreiche programmatisch-analytische Erläuterungen zu den Furtwängler- und Bruno Walter-Konzerten in Berlin. 1925 verfaßte er zusammen mit Prof. Klatte die Festschrift „Das Sternsche Konservatorium“, 1950 erschien der Sammelband „Beethovenstudien“. Viele wertvolle Arbeiten sind in den verschiedenen Fachblättern verstreut; für die Beethovenforschung vor allem wichtig ist die 1950 in Heft 3/4, 3. Jahrgang der „Musikforschung“ erschienene ausgezeichnete Untersuchung „Pseudokanons und Rätselkanons von Beethoven“. Das Beethovenjahrbuch und die neue Serie der Veröffentlichungen des Beethovenhauses werden weitere größere Arbeiten des Jubilars herausbringen.

Den schönsten Gedenkstein zu seinem 70. Geburtstag hat er sich wohl selber gesetzt mit dem zusammen mit seinem Freunde Donald W. MacArdle verfaßten Werke „New Beethoven Letters“ (Oklahoma 1957), einem Band mit rund 500 Briefen Beethovens, die in den sämtlichen bisherigen Gesamtausgaben fehlen! Mögen unserem verehrten Freund und Kollegen noch recht viele Jahre erfolgreichen weiteren Schaffens vergönnt sein, ihm selber zur Freude und Genugtuung und der Musikwissenschaft zu Nutz und Gewinn! Willy. Hess



Ludwig Misch

#### Alexandre Tansman 60 Jahre

Nur wer die Kalendarien vergleicht, wird glauben müssen, daß nun — am 12. Juni 1957 — auch Alexandre Tansman die erste Schwelle zum Tempel der offiziellen Fest- und Gedenksprüche überschreitet, das 60. Lebensjahr erreicht hat, den Weg in scheinbar unausweichliche äußere Ehrung und unausbleibliches inneres Einsamwerden. Beides mag dem geborenen Aristokraten zwar seit längerem geläufig sein: der Glanz (und das Elend) des Ruhms ebenso wie die Nöte (und das Glück) der Distanz zu den Dingen. Aber auch ihm bleibt es als die persönliche Aufgabe, über dem An und Ab des Lebens und Schaffens die Einheit, die Geschlossenheit zu finden.

Zwei Faktoren lassen für Tansman die Voraussetzungen zur Findung solcher Einheit schon zeitig erkennen: er ist Pole und ist Pariser, er ist Kosmopolit und bleibt doch der „Sänger“, der Lyriker von der Art, zu der Cocteau anmerkte: „Plus un poète chante dans son arbre généalogique, plus il chante juste“. Über das Kosmopolitentum Tansmans ist mancherlei Mißbilligen-

des in Umlauf gekommen: daß er seine polnische Heimat verließ, als sich Polen unter einem Pianisten-Präsidenten soeben anschickte, Staat zu werden; daß er seine Götter, Chopin und Szymanowski, in Paris an Ravel und Strawinsky verraten habe; daß er 1941 aus seiner französischen Wahlheimat nach Amerika flüchtete (um ein Lustrum später, 1946, nach Paris zurückzukehren). Wer Tansmans glühende „Polnische Tänze“ und seine schwermutverhangene „Hebräische Rhapsodie“, nicht nur also seine frühe, flotte „Danse de la sorcière“ kennt, ahnt, welche Leidtiefe hinter jenem ahasverischen Weltbürgertum verborgen liegt. Erst recht die als Dank und Preisung zu verstehenden späten a-cappella-gebete und das Isaias-Oratorium verraten, daß Tansman sich selber nie verirrt. Daß er sich in einer entscheidenden Phase seines Werdens in den Schutz und Schatten Strawinskys, jenes Berges Ararat im Paris der 20er und der 30er Jahre, stellte, daß er ihn auch in Kalifornien wieder suchte, spricht für, nicht gegen den Wert-Instinkt Tansmans. (Seine Strawinsky-Biographie, Paris 1948, New York 1949, blieb in Deutschland unbekannt, wohl weil White ihm in diesen Jahren vorkam.)

Lyrische Zartheit und leise Melancholie bleiben, trotz Strawinsky, trotz Hollywood-Filmmusik, die musikalischen Insignien des so nervigen wie geistigen Künstlermenschen Tansman. Sie werden in seiner schmalen Vokalmusik fast weniger wirksam als in seinen reinen Instrumentalkompositionen, vor allem im Siebengestirn seiner Streichquartette (unter ihnen der nachmals orchestrierte „*Tombeau de Chopin*“), in den *Mouvements* für vier Violoncelli, in den ganz frühen *Solosonaten* für Violine, für Flöte und wieder für Violoncell. Auch da, wo Tansman, im Gefolge des „mittleren“ Strawinsky, zu konzertanten Formen des Barock, zu Suiten, Toccaten, Ricercari, findet, bleibt er in seiner „*tendresse*“ unverkennbar er selber. Das andere Siebengestirn, seine Sinfonien, setzen in den „Impressionismen“ der Harmonik die östliche Linie Szymanowskis fort. Für Paris am attraktivsten blieb Tansman freilich mit seinen Ballett-Beiträgen. Sie rivalisieren nicht mit Strawinsky. Dafür fehlt dem „Literaten“ in Tansman die Klaue des Löwen. Aber sie erheben sich doch weit über Follies Bergère oder Trocadéro. Salvador de Madariaga, der spanische Schriftsteller-Diplomat (weiland Delegierter beim Genfer Völkerbund), schreibt ihm auch Tanz-Libretti, Kurt Jooss entwirft auch ihm Tanz-Szenarien („*La Grande Ville*“, Uraufführung Essen 1932). Was er für Bühne und Hörspiel ins Musikalisch-Poetische umsetzt, hat Eigenprofil, von Bert Brecht bis Maurice Pazeneuve. Der Reiz des Farbigen, wo es nicht verdickt, nicht verdeckt, sondern substanz-durchsichtig macht, wird — vielleicht — Tansmans eigenste Note bleiben. Heute und auf manche Jahre hinaus.

Heinrich Lindlar

#### Ottmar Gerster 60 Jahre

Es gibt Geburtstage, die überraschen die Freunde des „Betroffenen“ ebenso sehr wie ihn selber. Die Tatsache, daß Ottmar Gerster am 29. Juni sein 60. Lebensjahr vollendet, dürfte für diesen auf der Höhe seiner Schaffenskraft stehenden Komponisten kaum mehr als äußere Zäsur im Ablauf eines arbeitsreichen Lebens bedeuten. Mit gleicher Kenntnis und Überzeugungskraft wirkt heute der Mann und Musiker Ottmar Gerster als Leiter einer Kompositionsklasse der Leipziger Hochschule für Musik und als Vorsitzender des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler. Für seine Einstellung zu den wesentlichen kulturpolitischen Fragen dieser unsrer Zeit sind jene Sätze bezeichnend, die er bei der Grün-

dungsversammlung des Komponistenverbandes in Berlin sprach: „Die deutschen Künstler und Komponisten versprechen, sich noch stärker als bisher mit den nationalen Lebensfragen des deutschen Volkes zu befassen. Sie werden das nationale Erbe des deutschen Volkes in der Musik pflegen und danach streben, es durch ihr eigenes Schaffen zu bereichern.“

Gerster war als Sohn eines Arztes 1897 in Braunsfeld bei Wetzlar geboren. Als 16jähriger ging er nach Frankfurt a. M., wo er gemeinsam mit Hindemith in einer Kompositionsklasse saß. Wie Hindemith spielte Gerster mehrere Jahre als Bratscher in verschiedenen Streichquartetten, u. a. in dem (noch heute bestehenden) Lenzewski-Quartett. Früh schon kam er in Berührung mit den Arbeiterchören; vertretungsweise leitete er ein halbes Jahr den Volkschor „Einigkeit“ in Oberrad bei Frankfurt. Für sein Divertimento für Violine und Bratsche erhielt er 1924 den Schott-Preis. Von nun an war der Name Gerster in den Programmen der Chöre und Kammermusikvereinigungen immer häufiger anzutreffen. Die Uraufführung seines „*Liedes vom Arbeitsmann*“, dem Typ eines echten Volksoratoriums, hinterließ ein breites Echo.

Inzwischen hatte jedoch Gerster den Weg zur Opernbühne gefunden. Was ihn dafür in hohem Maße geeignet erscheinen ließ, das war die Frische und Natürlichkeit seines Musizierens, sein klarer Blick für die Realitäten der Bühne, seine Fähigkeit, Situationen und Charaktere scharf zu umreißen. Noch nicht ganz war das bei „*Madame Liselotte*“ zu erkennen, bei der die Eigenart des Komponisten von einer allzu glatten Volkstümlichkeit verdeckt schien. Aber mit „*Enoch Arden*“, der an über 100 deutschen und ausländischen Bühnen gespielt wurde, gelang Gerster ein rechter „Wurf“. Es hat in diesem Jahrhundert wenige Werke gegeben, die einen solchen Siegeszug durch die Opernhäuser antreten konnten. Obwohl Gerster hierbei eine betont allgemeinverständliche Melodik verwendet (man denke nur an das fast schlagerhafte „*Annemarie*“-Lied), gleitet er nie in die Sphäre ab, wo die Kunst zur Trivialität wird.

Als musikalisches und menschliches Bekenntnis noch höher zu bewerten ist die „*Hexe von Passau*“ nach Billingers Dichtung, ein Werk, das den Tausendjährigen höchst verdächtig erschien und sich der heutigen Musikbühne besonders empfiehlt. (Die Berliner Staatsoper wird es zur Ge-





Altwiener Vorstadt-Wirtshaus

Ölgemälde von Michael Neder (1837). Zwei „Bratigeiger“ spielen auf. An der Wand hängen zwei Dreheleirn und eine Zither.



Perchtenanz im Pinzgau, Salzburg (1870er Jahre)

Der uralte kultische Männeranz, heute fast ausgestorben, wird hier von zwei Klarinetten, Geige und Hackbrett begleitet.

(Die Tafeln 5 und 6 sind dem Buch „Vollständige Musikinstrumente in den Alpen“ von Karl M. Klier entnommen; siehe Besprechung auf Seite 368)



burtstagsfeier im Juni herausbringen.) Unverdiente Zurücksetzung hat bisher auch die 1949 in Wuppertal uraufgeführte Oper „Das verzauberte Ich“ (eine Variante des Rappelkopf-Themas) erfahren. Gersters neuere Bemühungen um die Gegenwartsooper scheiterten bisher an der Textfrage. Doch darf man erwarten, daß Gerster auch auf diesem Gebiet wieder aktiv ins Geschehen unsrer Zeit eingreift.

Ein Vielschreiber ist Gerster nie gewesen. Er, der bei allem, was er komponiert, immer an den Hörer denkt, greift nur dann zur Feder, wenn dies ihm innere Verpflichtung bedeutet. Dies war der Fall bei der vielgespielten Festlichen Toccata von 1942, der melodienreichen Kantate „Eisenhüttenkombinat Ost“ (1950) und der aus einer engen Beziehung zum Weimarer Land entstandenen „Thüringischen Sinfonie“ (1954). Neuerdings ist Gerster mit einem dankbaren Klavierkonzert und „Dresdner Bildern“ zur Wiedereröffnung der berühmten Galerie im Zwinger hervorgetreten. All diese Werke, mögen sie auch manche traditionell-romantische Züge aufweisen, sind in der Persönlichkeit des gütigen, allem Menschlichen tief aufgeschlossenen Meisters begründet. Vertrauen liegt in seinem Wesen.

Ernst Krause

### Martin Schlenso 60 Jahre

In der Gruppe idealistisch gesonnener, komponierender junger Musikerzieher, die sich nach dem Ende des ersten Weltkrieges, von dem Willen beseelt, der Jugend eine ihr eigene Musik zu schaffen, in der „Musikantengilde“ zusammengefunden hatten, treffen wir auch den am 4. Juni 1897 in Löwen, Kreis Brieg, geborenen Martin Schlenso. Doch als dann innerhalb dieses Kreises sich von den einstigen Idealen entfernende Tendenzen durchsetzten, zog er sich — still, wie er gekommen war — aus ihr zurück, um die Erkenntnisse der Arbeiten Halm's, Busoni's und César Franck's auf seine Weise wirksam werden zu lassen. Sein kompositorisches Können ließ er nach dem Kriege für längere Zeit ausschließlich in einem kleineren Kreise Gleichgesinnter wirksam werden. Er widmete es einer kultischen und sakralen Musik, wobei es ihm besonders darum zu tun war, die Einmaligkeit und Eindeutigkeit des betreffenden spirituellen Moments musikalisch zu erreichen und auszufüllen. Es klingt in unserer auch in musikalischen Dingen recht oft geschäftigen (und geschäftlichen) Zeit sonderbar und erinnert an

das Ethos der im Mittelalter geschaffenen *Missae „sine nomine“* und an jene zahlreichen Kantoren des Barock, die ihre vielen guten Kantaten lediglich zum Gebrauch komponierten, wenn man erfährt, daß Schlenso auf diese Weise einen Zweijahres-Zyklus von Musiken für alle Fest- und Feierzeiten sowie kultische Handlungen geschrieben hat, die auf Grund ihrer geistigen Ordnung nur einmal zum Erklingen kamen und unwiederholbar bleiben sollen.

Wohlverwahrt in Schrank und Lade finden wir bei Schlenso unter manchem anderen: Elf größere „Fugen für Klavier“, wovon eine mit der dazu gehörigen Passacaglia Hermann Hesse gewidmet ist — *Liederzyklen* mit Klavier oder Orchester auf Worte von Goethe, Morgenstern, Hesse, Storm, Nietzsche u. a. — „Tierkreismusiken“ für Geige und Klavier — „Orphische Urworte“ (Goethe) für Chor und Orchester — „Gesang der Engel“ (Faust) für drei Männerstimmen und Orchester — eine Weihnachts- und eine Passionsmesse für kleinen Chor und Orchester — Hausmusiken für den Bedarf in Haus und Bekanntenkreisen — und endlich *Kanons* und *Volksliedsätze* für das Unterrichtswerk „Musik“.

Ohne innere Unruhe und Resignation erhofft sich Martin Schlenso (wie wohl jeder an sein Werk glaubende Musiker) für das von ihm Geschaffene die Zeit einer „österlichen Erweckung zum Leben“. Zu seinem 60. Geburtstag wünschen wir ihm, daß er die Erfüllung dieser Hoffnung erleben möge und daß auch einmal der Rundfunk die vielen, mit mancherlei Tönen angefüllten Sendezeiten dazu nutzt, um sie hier und da mit dem Guten, Ehrlichen und Gekonnten zu gestalten, das dieser stille und bescheidene Musikant geschaffen hat.

Edgar Rabsch

### Anton Nowakowski 60 Jahre

In Stuttgart, wo er als Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik lehrt, feierte der Dirigent und Organist Anton Nowakowski vor kurzem seinen 60. Geburtstag. Jedem Orgelfreund ist sein Name vertraut, und dies nicht nur in Deutschland; denn seit einigen Jahren ist der Ruf des Organisten Nowakowski auch im Ausland fest gegründet. Ihm wurde das repräsentative Orgelkonzert der Luzerner Festwochen anvertraut, er wirkte an den Internationalen Kongressen für Kirchenmusik in Wien und Rom mit, und die Verpflichtung durch die Telefunken-Schallplattengesellschaft, für die er als Nachfol-

ger Heitmanns das wesentliche Orgel-Repertoire bestreitet, hat gleichfalls zur Festigung seiner internationalen Reputation beigetragen.

Das Ansehen, dessen er sich heute als einer der führenden deutschen Organisten erfreut, ist ihm nicht in den Schoß gefallen. Er hat es Schritt für Schritt in der gründlichen, soliden und geistig tief fundierten Arbeit errungen, die für seine Persönlichkeit überhaupt kennzeichnend ist. Seine Kunst duldet nichts Leichtfertiges und überläßt nichts dem Zufall. Jede Orgel, auf der er in fremden Städten zu spielen hat, studiert er vorher so lange und sorgfältig, als es immer die Umstände zulassen, um alle ihre Eigenheiten kennenzulernen und stilvoll zu nützen. Als Experte der verschiedensten Orgel-Techniken wurde er deshalb wiederholt zur Disposition neuer Instrumente herangezogen. Daß er, der ein Bach-Interpret hohen Ranges ist, in der Barock-Orgel das zeitlose Klangideal sieht und die elektronischen Instrumente skeptisch beurteilt, kann nicht überraschen. Der neuen Musik steht er jedoch sehr aufgeschlossen gegenüber. Viele Kompositionen zeitgenössischer Meister, wie David, Hindemith, Pepping und Höller, hat er uraufgeführt.

Nowakowski ist gebürtiger Danziger. Er studierte bei Max Springer in Wien, bei Heitmann in Berlin, Straube in Leipzig, Zemlinsky und Fiedelino Finke in Prag, und mit der böhmischen Hauptstadt blieb er als Organist an der Emaus-Kirche, Lehrer am deutschen Konservatorium, an der Deutschen Musikhochschule und als Dirigent des Deutschen Philharmonischen Orchesters viele Jahre hindurch innig verbunden. Nach der Vertreibung aus seiner Wahlheimat unternahm er als freier Künstler ausgedehnte Konzertreisen im In- und Ausland. 1948 nahm er eine Professur an der Stuttgarter Musikhochschule an, wo er heute noch wirkt.

Kurt Honolka

## ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

### Musikerzieher lernen nie aus

Zum vierten Mal führte der Landesverband Bayerischer Tonkünstler in Oberammergau einen fünftägigen Lehrgang für Privatmusiklehrer aller Sparten durch. Gleich den Dozenten von weither (vereinzelt auch außerhalb Bayerns) kommend, waren seinem Aufruf diesmal mehr Teilnehmer als in den Vorjahren gefolgt, und so nahm die Tagung — obendrein von prächtigem Frühlingswetter begünstigt — einen in jeder Hinsicht zu-

friedenstellenden Verlauf. Das lag einmal am Programm, mit Instrumentalkursen und Referaten über die verschiedenartigsten Themen bewußt weitgespannt, und zum anderen auch an den Dozenten selbst. Wohlvertraut mit der musikalischen Unterrichtspraxis, die (wie mehrfach betont wurde) unbedingt mit der Zeit gehen und überflüssigen Wissensballast abstreifen muß, hatten sie zumeist rasch Kontakt mit ihren Zuhörern. So ließen sie sich gar nicht erst auf trockene theoretische Erörterungen ein, gaben dafür aus dem Schatz eigener Erfahrungen wertvolle Hinweise und Anregungen in Fülle. Dabei wurde stets zum besseren Verständnis des Gesagten das klingende Beispiel mit herangezogen, und Tonband oder Schallplatte erwiesen sich mehr denn einmal als wertvolle Helfer.

Gerade in Einzelvorträgen wurden nicht nur bedeutsame Probleme angeschnitten, sondern auch manche Vorurteile oder gar Mißverständnisse berichtigt. In diesem Sinne äußerte sich Alfred Zehlelein zur Ästhetik Strawinskys, unternahm Erich Valentin einen ebenso lehrreichen wie kurzweiligen Streifzug durch vier Jahrhunderte abendländischer Musikgeschichte oder brach Hermann Pfrogner — vor allem ihm dankte man wiederum scharfsinnige, prägnant formulierte Deutungen von Begriffen wie Atonalität oder Elektronik — eine Lanze für den so oft verkannten Schönberg. Manches Interessante wußte Hans Sachsse zum Formgefühl des musikalischen Gehörs zu sagen, ähnlich wie Frau Volkhart, die über rhythmische Erziehung und Improvisation sprach. Beispiele früheifer Kinderkompositionen, wie sie Wilhelm Gebhardt vorführte, ließen aufhorchen. Überaus regen Widerhall fand naturgemäß Fritz Jöde, als er sich temperamentvoll und mit viel Humor für die Belange der zu Unrecht im Musikunterricht hintangestellten Volksmusik und ihrer Instrumente einsetzte — gipfelnd im eindringlichen Appell, jeder möge das Seine beitragen, damit wir wieder ein singendes und musizierendes Volk würden.

Zum Selbstmusizieren hatten alle Teilnehmer täglich Gelegenheit — bei den Unterweisungen am Instrument, wie sie die Geigerin Lilli Friedemann und der Flötist Hans-Georg Seydel mit sicht- und hörbarem Erfolg gaben. Zum Schluß scharte sich um sie ein ganzer Spielkreis; gleichwohl hatte Friedrich Wührer am Flügel den größten Zulauf zu verzeichnen. Daß auch diese drei Künstler sich wie die übrigen Dozenten uneigen-

nützig in den Dienst der guten Sache gestellt hatten, sei hier nur dankbar am Rande vermerkt.

Nicht vergessen seien auch die beiden Konzerte im Rahmen der Tagung — eine Geistliche Abendmusik in der Pfarrkirche, an deren Orgel Domorganist *Heinrich Wisniewsky* saß, und die zweifelloso hochinteressante Vorführung der neuerdings von den Hohner-Werken in Trossingen gebauten „Elektronien“. Man mußte *Wilhelm Dupont*, der einführende Worte vorausschickte, wohl darin beipflichten, daß ihnen bei entsprechender Weiterentwicklung eine gewisse Zukunft beschieden sein mag. *Jürgen Völckers*

### Von den Musikschulen

Das Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt *Düsseldorf* führte ein Austausch-Konzert mit der Staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien durch. Die Studierenden spielten Werke klassischer und moderner Meister.

Das Städtische Konservatorium *Nürnberg* führte anläßlich der Eröffnung des Neubaus Festveranstaltungen durch, bei denen Musik aus Alt- und Neu-Nürnberg erklang; darunter befanden sich Werke von Pissendel, Krieger und Pachelbel aber auch von Max Gebhard, Hans Weiß und Karl Thieme. Dr. Robert Seiler berichtete über die Geschichte und Aufgaben des Institutes. Ein Abend mit festlicher Musik bildete den Abschluß.

Dänische Musikstudenten führten auf Einladung der Staatlichen Musikhochschule in *Hamburg* ein Austausch-Konzert durch. Eine Studentengruppe vom Konservatorium in Kopenhagen konzertierte mit Werken von Brahms, Mussorgsky, Sibelius und dänischen Komponisten.

Die Staatliche Hochschule für Musik in *Freiburg* i. Br. eröffnete ihr Semester mit einer Feier, bei der Professor Dr. Wilibald Gurlitt einen Vortrag über „Musik und Gesellschaft“ hielt. Professor Wolfgang Fortner wurde in sein neues Amt eingeführt. Der Hochschulchor unter Leitung von Herbert Froitzheim sang Werke von Gabrieli, Vecchi und Hindemith.

Das Pädagogische Institut *Darmstadt* und das Schuldorfer Bergstraße veranstalteten zwei Konzerte mit Werken von Hans Teuscher. Das Baden-Baden-Streichorchester des Südwestfunks spielte drei Kammermusikwerke Teuschers; ein zweiter Abend war mit Solisten, Sing- und Instrumentalgruppen dem jugendnahen Schaffen des Komponisten vorbehalten.

Das Montfort-Progymnasium in *Tettmang* führte mit großem Erfolg die Jugendoper „Das große Ei“ von Walter Girnatis auf. Damit ist die sechste Jugendoper in diesem Kreise erkungen. Ein Beweis, wie sehr man gerade dort diese Gattung lebhaft pflegt.

### Schwarzes Brett

Professor *Hans Grischkat* von der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart wurde von der schwedischen Sektion der Heinrich-Schütz-Gesellschaft aufgefordert, vom 24. bis 30. Juni, in Uppsala eine Schütz-Woche durchzuführen.

### DIE STIMME DES LESERS

„Fuchs, das hast du ganz gestohlen“

Krumbach (Schw.)

Bezüglich dieses Aufsatzes von Dr. Paul Nettel sei folgendes festgestellt: Zunächst heißt es richtig „Fuchs, die hast du ganz gestohlen“. Es handelte sich um eine boshafte Neckerei des als Witzbold bekannten Hellmesberger gegenüber *Johann Nepomuk Fuchs*, dem Bruder von Robert Fuchs, wie es dieser seinerzeit selbst bestätigte. Es ist daher ganz ungerechtfertigt, diesen Ausspruch am Schluß des Artikels dahin zu erweitern, „Robert Fuchs habe den größten Teil seiner Melodien (?) von anderen Komponisten übernommen“. Robert Fuchs genoß in Wien nicht nur als Professor des Kontrapunkts (Hugo Wolf, Gustav Mahler, Sibelius, Schreker u. a. gehörten zu seinen Schülern), sondern auch als Komponist (Serenaden, Lieder, besonders Kammermusik) das größte Ansehen.

Wie ganz anders äußert sich Brahms über Fuchs (am 6. November 1891): „Fuchs ist ein famoser Musiker; so fein und gewandt, so reizvoll erfunden ist alles, man hat immer seine Freude daran!“ (Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. IV, Spalte 1080/1083). Brahms ist gewiß eine ernster zu nehmende und bedeutendere Persönlichkeit als der satirische Witzbold Hellmesberger, der gern seinen Kollegen eines versetzte („Grün ist gut für die Augen, aber nicht für die Ohren“); („Wenn Brahms heiter sein will, singt er von Tod und Grab“). Auch war Hellmesberger selbst zu sehr Musiker, als daß er nicht gewußt hätte, was Robert Fuchs, der ihm seine 1. Violinsonate (in fis-moll, op. 20) widmete, als Kammermusiker leistete.



Die Schlußpointe des Aufsatzes über Plagiate ist auch unrichtig: gewiß hat Hellmesberger das Wortspiel „Delibes — le Dieb“ geprägt, er hat aber niemals Robert Fuchs mit den Worten „le Dieb“ dem französischen Komponisten vorgestellt.

Karl Brachtel

#### AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

##### Farben und Klangfarben

Auf einen jüngst aus Köln gesendeten Vortrag „Echte alte Klangfarben gesucht!“, der in eine Konzertpause der Cappella Coloniensis gelegt war, schrieb mir ein Hamburger Hörer, ihn habe als unlogisch gestört, daß ich dabei gesagt hätte, Bach mit modernen Instrumenten zu spielen, käme mir so vor, als wolle man ein Rembrandtgemälde mit Makartfarben überstreichen — in Wahrheit gehörten doch bei allen Gemälden die Farben zur Urkonzeption, bei den Tonwerken dagegen seien die Klangfarben doch nur sekundär, zusätzlich, infolgedessen auswechselbar. Ich gab dem Einsender zurück, natürlich hinkte mein Vergleich ein wenig wie *alle* Vergleiche, aber so einfach, wie er sich die Sache denke, erschiene sie mir doch nicht; es handle sich dabei keinesfalls um eine Wesensunterscheidung zwischen allen Malern und allen Musikschaffenden. Es ginge vielmehr darum, daß das Verhältnis von Zeichnung und Farbe bei den bildenden Künstlern sehr ungleich liegen könne, bei den Komponisten aber ebenfalls: bei Dürer, Cranach, Holbein könne das Lineare oft so im Vordergrund stehn, daß die Kolorierung durchaus nebensächlich und zusätzlich wirke, so daß man schon in einer Schwarz-weiß-Reproduktion fast das Ganze des Kunstwerks zu besitzen vermeine — bei den Impressionisten wieder sei die Farbe so gut wie alles, und das Zeichnerische trete demgegenüber einigermaßen zurück. Bei den Tonkunstwerken sei es ganz ähnlich: bei gewissen Meistern sei die Festlegung der Notenköpfe schlechthin Hauptsache und die Instrumentenwahl durchaus akzessorisch, bei andern genau umgekehrt.

Ein fesselndes Beispiel, daß es hier nicht um alte oder neue Kunst allein, sondern um die Künstlertypologie geht, bietet etwa Bruckner, bei dem man denken könnte, er habe völlig aus innerer Klangvision gearbeitet: Fritz Oeser hat aber gezeigt, wie sehr bei ihm „dieselbe“ Sinfonie zweimal abweichend instrumentiert ist, so daß das einzig Bleibende der eigentlichen Konzeption der gemeinsame Klavierauszug darstellt — was be-

weist, daß hier das Klangfarbenbild einigermaßen wahlfrei geblieben ist — eine seiner sichtbarsten Brücken zu Bachs ad libitum-Instrumentation. Jedoch selbst beim größten Thomaskantor ist diese Wahlfreiheit, jeweils zu nehmen, was erreichbar ist, nur Teilmöglichkeit gegenüber gelegentlich ganz eindeutig festgelegten Klangkombinationen wie in der Johannespassion das Baßarioso mit Laute, Gambe und zwei Viole d'amore. So läßt sich wohl in andern Fällen bei ihm innerhalb des damaligen Instrumentenvorrats wechseln, kaum aber mit ihm damals unvorstellbaren Farben etwa von Klarinetten, Akkordeons und Saxophonen. Daß der heutige Flügel uns nicht ganz unerträglich dafür vorkommt, entspringt aus der schon damals zwischen Cembalo und frühem Hammerklavier schwankenden Bestimmung seiner Tastenwerke, wobei wir auch heute eine jenen ähnliche Anschlags- und Pedalverwendungsweise voraussetzen oder doch verlangen sollten.

Wie sehr die Klangfarbe das Übergewicht besitzen kann, beweist etwa Ravels Bolero oder seine großartige Orchestration von Mussorgskys „Bildern einer Ausstellung“, wie ja auch manches Debussysche Klavierwerk weniger aus den Noten als aus der Tastencharmierung (wenn man so sagen darf), also aus dem Klangfarbenspiel statt der logischen Kompositionsfixierung „lebt und besteht“. Wie sehr die Klangvorstellung wandelbar sein kann, zeigt bei Bach z. B. die Umsetzung des E-dur-Präludiums für Violine allein in die D-dur-Ouvertüre einer Ratswahlkantate mit konzertanter Orgel — bei dem gleichen Meister aber ist etwa der langsame Satz des ersten Brandenburgischen Konzerts derart einmalig aus dem Klanggepräge der Oboen und Waldhörner geboren, daß man hier von frühestem Impressionismus reden möchte. Auf der andern Seite zeigen Mehrfassungen wie die dreimalige Umarbeitung des schließlich zum Klavierkonzert gewordenen op. 15 von Brahms oder die Verwandlung des Pfütznerschen cis-moll-Streichquartetts op. 36 zur Sinfonie, ebenso die Orchestration von Regers Klavier-Violin-Suite „im alten Stil“, daß hier die Zeichnung beinahe alles und das Klangfarbengewand eine *Variabile* dargestellt hat. Im Grunde ist das die Bedingung fast aller Arrangements, die man deshalb weder in Bausch und Bogen verdammen noch mit Blankovollmacht sämtlich gutheißen kann — *res vult discreti-*  
*onem...*

Natürlich ist es in vieler Hinsicht ideal, wenn man gewiß sein kann, ein Tonwerk aus dem 18. Jahrhundert wieder in Instrumentalvaueurs hören zu können, die der Komponist damals vorgeschrieben hat oder wenigstens wahrscheinlich so zu hören gewünscht hat; daß die Realisierung der „Kunst der Fuge“ offenblieb, bedeutet für alle Zeiten die dieserhalb extrem polare andere Möglichkeit. Ich will nicht verschweigen, daß hie und da (z. B. in Düsseldorf beim Schützfest neulich) die Einrichtung einer Scheinschen Orchestersuite durch selbige meisterliche Cappella Coloniensis zwar eine entzückende Klangfeinschmeckerei bot, man aber als Historiker sich leise fragen mußte: wie hätte diese Fülle der Abwechslungen als pure Augenblicksverabredung damals zustande kommen können? Aber ein Blick auf die Forderungen in Monteverdis „Orfeo“ an Ausinstrumentierung à la Orff oder Michael Praetoriusse Entzückungen über das „Englisch Consort“ zeigen, daß es damals tatsächlich Klanggourmets gegeben hat, die hinter den großen Köchen des Sonnenkönigs an sensativer Raffinesse nicht zurückgestanden haben — wer hätte da Farbänderungen einschneidender Art gleichgültig vorzunehmen wagen dürfen? Schon um 1610 hätte die Devise des ausgehenden 19. Jahrhunderts „vive la nuancel“ für manchen Klangfarbenkünstler des Frühbarock gültig sein können und verlangt von den Nachgeborenen soviel Respektierung als irgend erreichbar.

Hans Joachim Moser

#### MISZELLEN

##### Bachs Bibliothek

Zu meinem in 1956 Heft 11 unter diesem Titel erschienenen Aufsatz ist nachzutragen, daß ich inzwischen dank der freundlichen Hilfe von Herrn Professor Dr. Werner Neumann, dem Direktor des Bach-Archives in Leipzig, festgestellt habe, wer der D. Mich. Wirth gewesen ist, dessen Name auf dem Titelblatt des Exemplars von Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulatur* aus Bachs Besitz steht, das sich im Britischen Museum befindet. Wie mir Professor Neumann mitteilt, steht im *Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* (um 1750) folgende Eintragung über den Dr. Michael Wirth, der ein früherer Besitzer des Exemplars gewesen ist:

Wirth, Michael, geb. 14. 10. 1571 in Löwenberg-Schlesien; Dr. jur. und Prof. in Leipzig; Assessor, 15. 1. 1600 Ordinarius. Appellationsrat, Consistorialbeisitzer, Collegiat des Frauencollegio,

Senior der Poln. Nation bei der Univ. Canonicus des Merseburg. Stifts. Gest. 25. 5. 1618. „Er hat nicht allein bey seinem Leben die Schüler auf der Thomas-Schule wöchentlich gespeiset, sondern auch befohlen, daß es nach seinem Tode also gehalten werde.“

Vogel Lzg. *Annalen* p. 319, 368

Eberti Leonin. *erudit* p. 68 u. f.

Da Ammerbach erst 1597 gestorben ist, ist es gut möglich, daß Wirth ihn gekannt und Ammerbach ihm jenes Exemplar geschenkt hat, das später in Bachs Besitz gelangte.

Stanley Godman

##### Gute Kritiken . . .

Gute Kritiken sind oft schlecht. Das kommt daher, daß gute Kritiken schwerer zu schreiben sind als schlechte Kritiken. Eine gute Kritik gut zu schreiben, nämlich: über etwas Gutes danach etwas Gutes gut zu schreiben — das ist schwierig. Hingegen leicht ist es, über etwas Schlechtes danach etwas Schlechtes — gut zu schreiben.

Das Ganze kommt daher, daß „Gut“ hier dreierlei bedeutet. Erstens: die Leistung des Künstlers ist gut. Zweitens: die Meinung des Kritikers davon ist gut. Drittens: die Art, wie er schreibt (Stil, Ideen, Geist, Wortwahl etc.) ist gut. Daher die scheinbar blödsinnigen Sätze oben. Warum ist es schwer, über etwas Gutes gut zu schreiben?

Hier die treffende Antwort eines bekannten Theater- und Filmkritikers: Weil das Publikum lieber schlechte (gut geschriebene) Kritiken liest. Zu deutsch: es liebt Verrisse mehr als Lobeshymnen. Erstens deshalb, weil das Publikum Seelenregungen hat, die man „schadenfreudig“ nennt. Sieh mal da, dem haben sie's aber ordentlich gegeben! Hihi! Hoho! Haben Sie schon gesehen, wie der X mit dem Y umspringt? Toll! Zum Totlachen!

Zweitens: Der, der Verrisse schreibt, kann mit Lust spitz, boshaft, ironisch, witzig, funkelnd und vor allem wortspielerisch sein. Das liest sich hübsch und schreibt sich großartig. Denn auch der Kritiker hat gewisse Seelenregungen, welche der Künstler nicht in Schwingungen versetzen sollte. Auch berechtigter Tadel (mit Witz serviert) macht dem Tadelnden Spaß. Selbst wenn er sich über etwas Miserables furchtbar geärgert hat, ja gerade dann; denn er will dann wenigstens etwas Nettes von der Sache gehabt haben, und so tötet

er mit Witzen. Vom unberechtigten Tadel laßt uns hier schweigen.

Gute Kritiken... was für Wortspiele soll der Kritiker da verwenden oder gar erfinden? Welche Ausdrücke stehen ihm zur Verfügung? Wodurch kann er originell und darum lebendig und lesenswert wirken? Hundertmal, tausendmal gebrauchte Ausdrücke! Von „vortrefflich“ bis „faszinierend“, von „scharf profiliert“ bis „meisterlich empfunden und gestaltet“ — alles schon dagewesen. Sowa lesen höchstens die Künstler selber gern. Und selbst die, sofern sie nicht durch Eitelkeit verblendet sind, machen sich nicht allzuviel daraus. Gesetzt den Fall, das Spiel war in der Tat vortrefflich, faszinierend und meisterlich — was hat der Leser schon davon für einen Gewinn (oder gar Genuß), wenn er es nur nachher in der Zeitung liest?

Eine gute Kritik muß so sein, daß der Leser hört, sieht, schmeckt, riecht, wie die Leistung gewesen ist. Bei Verrissen gelingt das meistens mühelos. Jemand verulken ist eine prägnante und einleuchtende Methode der wortmäßigen Darstellung, genau wie Lehrer-Nachmachen im Verein ehemaliger Schüler. Aber etwas Gutes „nachschieben“, das heißt mit dem Wort nachgestalten, so daß der Leser Impressionen daraus gewinnen kann? Schwer. Sehr schwer. Der Kritiker sitzt und ringt um den Ausdruck. Er wird zum Dichter, wenn es ihm gelingt, zu sagen, was er hörte, aber er hat selten Dank davon.

Gelingt es ihm nicht — wirkt er bloß langweilig. Denn: Gute Kritiken schlecht zu schreiben ist leicht. Aber es hat keiner was davon.

Es gibt Kritiker, die am liebsten über gute Leistungen überhaupt nicht schreiben. Aus Ehrfurcht. Und weil sie den Genuß und die Weihe des Vollendeten nicht in Arbeit umsetzen mögen; weil das Unaussprechliche eben unaussprechlich bleibt und nicht „beredet“ werden sollte. Solche Kritiker geben nach einigen Jahren oder auch Jahrzehnten ihren Beruf auf. Leider sind es gerade die besten.

Annalise Wiener

## NEUE SCHALLPLATTEN

### Von der Sonate zur Burleske

Weit ist der Umkreis des konzertanten Musizierens, den es diesmal in neuen Schallplatten zu umreißen gilt. Beginnen wir mit der längst klassisch gewordenen *Burleske* für Klavier und Orchester von Richard Strauss, diesem manchmal etwas

respektlos und doch bewundernd so genannten „genialen Schmarren“, der hier sozusagen mit romantischer Ironie serviert wird. Die Platte LPM 18338 der Deutschen Grammophon-Gesellschaft hat ihn festgehalten; das Rias-Sinfonie-Orchester schwebt unter Ferenc Frisçay in diesen tänzerischen Rhythmen anmutig einher, und die Solistin Margrit Weber spielt mit den koketten Motiven sozusagen Federball, alles in allem ein unwiderstehliches Funkeln in Humor und Genießertum, wie man es nicht alle Tage findet. Genau 40 Jahre später ist das *Concertino* für Klavier und Orchester von Honegger entstanden, aber es paßt trotz des Zeitenwandels in der Grundhaltung ausgezeichnet zum Strauss (steht auch auf der gleichen Plattenseite mit ihm gekoppelt), nur daß seine Sprache moderner ist, aus den Grundelementen des Jazz mit ironischem Holz und hohen Trompeten mit eben jener Koketterie entwickelt, die vordem die Romantik auf ihre Art aufbrachte. Die gleichen Künstler bieten das Stück mit der gleichen Eleganz und schnippischen Fertigkeit. Das jüngste in den Reihen gehörende Werk auf dieser Platte ist aber das übermütig plätschernde *Concertino* für Klavier und Orchester von Jean Françaix, wobei bald das Laufwerk eines quasi perpetuum mobile, bald der neckische Dialog und bald die modernen Rhythmen um die Gunst des Hörers buhlen.

Aus dem Bereich der solistischen Kammermusik seien einige Cello-Werke herausgegriffen: zunächst die Sonate d-moll op. 40 von Schostakowitsch (Decca LW 5068), die in der Grundhaltung ebenso romantisches Gesicht trägt, ja es in vielen Klangs Schönheiten und sphärischer Weltentrücktheit kaum zu verhüllen sucht, wie die beiden bekannten Cello-Sonaten von Brahms, die Guy Fallot mit der Klavierbegleitung von Monique Fallot auf der Telefunkenplatte LT 6584 insofern in einer klassisch zu nennenden Interpretation vorlegt, als sie Empfindungstiefe um einige Grade hinter dem Konstruktiv-Klaren zurückstellt und doch romantisch im besten Sinne des Wortes bleibt.

Werfen wir noch einen Blick auf jüngst erschienene Orchestermusik, so mögen die zwei Concerti für Streichorchester in g-moll und G-dur von Galuppi historisch am Anfang stehen, die das Mailänder Kammerorchester unter Ennio Gerelli auf der Telefunkenplatte TW 30048 mit südländischer Lebensfreude in den Ecksätzen und



barocker Schönheit in den langsamen Sätzen niedergelegt hat, ein glänzendes Mittelstück zwischen Händel und Haydn. Mehr aber interessieren uns die Interpretationen von Standardwerken klassischer Sinfonik: da ist zunächst die Wiedergabe der 1. und 8. Sinfonie von *Beethoven* durch das Orchestre de la Suisse Romande unter Ernst Ansermet auf der Decca-Platte LXT 5232, die romanische Klarheit, u. a. auch im Verzicht auf expressive Dynamik, und delikate Klanglichkeit im Scherzo bzw. im Allegretto scherzando glücklich und sinnvoll vereint. *Mozarts* Klavierkonzerte in C (KV 415) und in d (KV 466) wurden vom Neuen Sinfonie-Orchester London unter Peter Maag mit Julius Katchen als Solisten aufgenommen (Decca LXT 5145); die Verbindung von wissenschaftlicher Begabung mit vollendeter pianistischer Kultur bei Katchen kommt gerade Mozart sehr zugute.

Etwas ganz Besonderes aber stellt die Platte LPEM 19078 der Deutschen Grammophon-Gesellschaft dar: sie wurde zum 75jährigen Jubiläum der Berliner Philharmoniker geschnitten und bringt Torso-Aufnahmen der Dirigenten Jochum, Nikisch, Furtwängler, Kleiber, Knappertsbusch, Karajan, de Sabata, Friscay und Böhm, wobei man natürlich die bunte Mischung der Autoren von Bach über Mozart, Beethoven, Schumann, Berlioz zu Wagner, Strauss und Kodály nicht irgendwie historisch oder stilistisch sehen darf; hier kam es ja nur auf die Interpreten und ihre Darstellung an. H. H. Stuckenschmidt gibt in kurzen verbindenden Texten die notwendigen Erläuterungen dieser dokumentarisch und instruktiv gleich wertvollen Platte. *Otto Riemer*

## VOM MUSIKALIENMARKT

### Allerlei für die Werkstatt

Werkstattarbeit steht bei uns, zum mindesten seit Hindemith, wieder hoch in Ehren. Ein Doppeltes soll mit ihr an den rechten Platz gerückt werden: einmal die Aneignung einer gediegenen handwerklichen Fertigkeit, im Komponieren oder am Instrument, und zum anderen das Musizieren im kleinen intimen Kreis, um seiner selbst willen, den die einen im „Studio“, die anderen in Haus und Schule wiederfinden.

Schauen wir, was in beiden Richtungen an neuen Anregungen vorliegt. Daß der alte ehrbare „*Gradus ad Parnassum*“ von Muzio Clementi, auf den Debussy schalkhaft in *children's corner* anspielt, auch heute noch für den Pianisten unentbehrlich

zu sein scheint, zeigt die dreisprachige Neuausgabe dieses Werkes in drei Bänden, die die Italiener *Muggellini* und *Longo* vorlegten (in der Edizione Curzi, Mailand, in Gemeinschaft mit Breitkopf & Härtel, Wiesbaden). In der Tat bringt diese Veröffentlichung, im Gegensatz zu den üblichen Auswahl-Ausgaben, einmal den gesamten Text, so daß also die sonst übliche technische Orientierung hier durch die kantablen und polyphonen Stücke ergänzt wird. Das Legato einer Bachschen Stimmigkeit, Kanons und Fugen, ja, für viele gewiß überraschend, sogar großangelegte Sonatensätze wie etwa das 38. Stück des 2. Bandes im Umfang von 13 Druckseiten oder eine „pathetische Szene“, etwa im Stil der Einleitung zu Mozarts c-moll-Fantasie, die von den Herausgebern gar als das wichtigste Stück der Sammlung überhaupt angesprochen wird; das alles findet sich hier in einer erstaunlichen Vielfalt, weit über rein technische Probleme hinaus. Trotzdem erhalten die jedem Stück beigegebenen kurzen Einführungen und die sorgfältige Auswahl von Varianten im Fingersatz dieser Sammlung überall ihre Bestimmung für das Studio, fruchtbar und ergiebig genug für jede Phase des Studiums, auch wenn die hier niedergelegte Technik nur die Ansprüche der Zeit zwischen Bach und Schubert etwa berücksichtigt.

Rein gymnastisch ist gegenüber dieser doch stark historisch-stilistisch zu verstehenden Sammlung das „Fingertraining für Pianisten“ von *Hans Hermanns* gemeint (Edition Sikorski, Hamburg, Nr. 325), das sich, wie der Name sagt, so gut wie ausschließlich mit der Entwicklung der Schwungkraft der Finger und der Energie des Anschlags beschäftigt, wobei ausgetüftelte Kombinationen der „Spreizfinger“ oder „Unter-Übersatzspannung“ über das sonst z. B. auch bei *Berlinger* (und dort in größerer harmonischer Klarheit) zu findende Material hinausführen.

Nach der musikalischen Seite ist demgegenüber von einigen Anthologien zu berichten, für die sich leider — wie auch hier wieder bewiesen wird — gewisse Standardwerke prädestiniert haben, etwa Händels Grobschmied-Variationen, Philipp Emanuels Solfeggio, Beethovens Bagatelle op. 33,1 oder Schuberts As-dur-Impromptu 142,2 vier willkürlich herausgegriffene Stücke, die auch in *beiden* (1) hier zur Rede stehenden Sammlungen nicht fehlen: zunächst in dem „*Klavierbuch*“ im W. Hansen Musikverlag, Frankfurt, das als „Querschnitt durch die Klavierliteratur aus vier

Jahrhunderten' 45 Originalwerke, ohne Nennung eines verantwortlichen Herausgebers, bringt, sodann in dem ersten Band der „Meisterwerke der Klaviermusik“, die Hans Helmut Schwarz im Süddeutschen Musikverlag Willy Müller, Heidelberg, erscheinen ließ. Auch dieser Band bringt nicht etwa einen historisch älteren Ausschnitt, sondern reicht von Händel über Brahms, Dvořák und Reger zu Hessenberg, wobei der Herausgeber in Phrasierungen, Ausschreibung der Verzierungen und vor allem in Fingersätzen eine intensive eigene Arbeit am Material erkennen läßt, die freilich manchmal auch, wie etwa in der 3. und 4. der Grobschmied-Variationen wohl mehr als Vorschlag denn als Verpflichtung gemeint ist.

In diese Rubrik gehört endlich auch der 2. Band von Walter Georgii's „Musik aus alter Zeit“, erschienen im Arno Volk-Verlag, Köln, der sich auf die Musik „um Bach und Händel“ beschränkt, diese selbst also ausschaltet. Zehn Sonaten von Domenico Scarlatti, Programmstücke von Couperin, Rameau, Daquin (dessen „coucou“ damit in allen drei hier genannten Sammlungen steht!) und endlich Fantasien von Telemann und eine Suite aus Muffatts „Componimenti“ bilden den Inhalt dieses Bandes, wobei Georgii die (von Schwarz oft in den Text eingearbeiteten) Auflösungen der Verzierungen nebst einer kurzen quellenkundlichen Aufklärung in den Anhang verweist; dabei zeigt sich dann in kleinen Abweichungen dieser beiden Experten, wie schwankend der Boden dieser altfranzösischen Verzierungskunst noch immer sein kann, was dann z. T. wohl auch auf die Tempi zurückwirkt.

Nicht an die Pianisten, wohl aber an die heute kaum minder bedeutsamen Blockflötenbläser wendet sich die „Hohe Schule des Blockflötenspiels“ von Ruetz/Höffer-von Winterfeld, die, als BA 1119 im Bärenreiter-Verlag, Kassel/Basel erschienen, die entsprechenden Vorarbeiten von Ruetz „zu Ende führt“. In ausgezeichnete Klarheit und anhand ungezählter Notenbeispiele, die das Buch praktisch zu einer höchst instruktiven Übungsschule machen, werden hier die drei großen Gruppen des Blockflötenspiels, nämlich die chorische der Renaissance, die solistische des Barock und die der zeitgenössischen Komposition in Artikulation, Phrasierung, Dynamik und z. T. auch in Griffstabellen, z. B. für den Triller, ausführlich behandelt, wobei Niederschrift und tatsächliche Ausführung, z. B. in einigen Partien aus dem 4. Brandenburgischen Konzert, sich nicht unwesentlich unterscheiden können. Im Zusam-

menhang mit diesem Werk seien auch die „Musik in 2 Sätzen“ und die „12 Variationen“ über „nun laube, Lindlein, laube“, beide für Blockflötenquartett (oder andere Instrumente) von Karl Marx an dieser Stelle genannt, die als Bärenreiter-Ausgaben 2490 und 2491 in Partitur und Stimmen erschienen; in beiden Fällen handelt es sich um bewußt leicht gesetzte, aber doch aus modernem Klangempfinden geschaffene Musik, wobei die „Musik in 2 Sätzen“ durch größere Polyphonie das anspruchsvollere Werk ist.

Ausgesprochen ins Studio weisen auch zwei Hefte des Dresdener Komponisten Fritz Reuter, der sich des vernachlässigten instrumentalen Duos annimmt: einmal in den „Violinduetten“, die schon in der Formbestimmung als Präludium und Fuge, dann auch in der hochbarocken Rhythmik auf Bach zurückweisen, aber gleichwohl, wie der Geiger Gustav Fritzsche es formulierte, auch dem modernen Geiger bildende Aufgaben von faszinierender Lebendigkeit stellen (erschieden im Mitteldeutschen Verlag, Halle). Ein Gegenstück dazu stellt Reuters „Suite in C-dur für 2 Violoncelli solo“ dar, die bei VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, herauskamen. Auch hier verbirgt sich in der Satzfolge allegro moderato — tempo di Minuetto — Canzone — Fuge weite historische Schau, die aber gleichfalls von moderner Vitalität der Linienführung überlagert ist und dabei technisch recht versierte Spieler verlangt.

Die historischen Reminiszenzen, die hierbei wach werden, mögen in einem letzten, wieder echten Werkstatt-Werk dieser Umschau zu ihrem Recht kommen: Matthesons *Große Generalbaßschule* von 1731, deren praktischer Teil I von Wolfgang Fortner in der Edition Schott (Nr. 4464) unter Modernisierung des Textes und teilweiser instruktiver Ausfüllung der Proben und Beispiele nach Matthesons Anweisungen höchst verdienstvoll neu herausgegeben wurde. Otto Riemer

## DAS NEUE BUCH

Bachs Kantatentexte in Neuausgabe  
Als vor einigen Wochen Friedrich Blume bei einer seiner regelmäßigen Kantateneinführungen im NDR auf Werner Neumanns Ausgabe der Bachschen Kantatentexte<sup>1</sup> hinwies, erfuhr er, bzw. die Sendeleitung, einen ungeahnt dankbaren

<sup>1</sup> „Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte“, unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte, herausgegeben von Werner Neumann. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Widerhall. Ein sprechendes Zeichen für den großen Bedarf nach einem solchen Buch, der nicht zuletzt durch die — infolge der mancherlei periodischen Kantatensendungen — außerordentlich ansteigende Hörerzahl von Bachs Kantaten verständlich wird. Wie viele von diesen werden überhaupt noch etwas davon wissen, daß es einmal einen „Wustmann“, der seit Jahrzehnten vergriffen ist, gegeben hat.

Wie in dieser Erstausgabe sind auch in der zweiten die Texte nach dem *Detempore*, also der Bestimmung der Kantaten gemäß, geordnet. Dieses Anordnungsprinzip hat sich voll bewährt und erscheint im Hinblick auf die Praxis nur sinnvoll. Wer nach der sonst üblichen Kantatenzählung einen Text sucht, findet ihn mit Hilfe eines entsprechenden Registers sehr leicht. Im Unterschied zu Wustmanns Ausgabe hat Neumann einmal die Texte auch der drei Oratorien (für Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt) mit aufgenommen und sodann auch die der weltlichen Kantaten. Das bedeutet fraglos eine große Bereicherung. Für die weltlichen Kantaten gilt dies nicht allein in Anbetracht entsprechender Aufführungen, sondern auch im Hinblick auf Bachs Parodieverfahren. Auch der gebildete Laie bekommt somit eine Möglichkeit, Verbindungslinien zwischen zusammenhängenden Werken zu ziehen.

Aber keinesfalls nur für den Hörer erscheint Neumanns Buch unentbehrlich, auch für den Dirigenten wird es dies sein, dem hier die einfachste Möglichkeit geboten wird, der *detempore*-Bestimmung einzelner Kantaten nachzugehen. Gebraucht er daneben Neumanns „Handbuch der Kantaten J. S. Bachs“ (Leipzig, Verlag Breitkopf & Härtel), dann hat er alles, was er benötigt, bevor er sich an die Beschäftigung mit der Musik selbst gibt.

Einen großen Dienst wird speziell der 80 Seiten umfassende Anhang tun. Hier findet man neben dem Wiederabdruck von Wustmanns Einleitung zur Erstausgabe von 1914 eine Übersicht über die Dichter und Dichtungen, ein alphabetisches Verzeichnis sämtlicher Satzanfänge (das allein ist von unschätzbarem Wert!), ferner das erwähnte Verzeichnis der Kantatennummern und schließlich ein alphabetisches Verzeichnis der Kantatentitel. Diese Neuausgabe der Bachschen Kantatentexte wird zweifellos in Kürze zu den Standardwerken der Bach-Literatur gehören.

Walter Blankenburg

### Ein Porträt Gustav Mahlers

Gustav Mahler, dem verehrten Freund, hat Bruno Walter 1936, in der Emigration, einen Essay gewidmet, der jetzt endlich auch bei uns erschienen ist (Bruno Walter: *Gustav Mahler*, S. Fischer Verlag). Er sagt fast ebenso viel über den Komponisten wie über den Verfasser aus: als ein Zeugnis edler Dankbarkeit und als Bekenntnis zur vergeistigten, vom Streben nach klassischer Haltung gebändigten Romantik Mahlers. Bruno Walter glaubt an die Zukunft von Mahlers Kunst, und als entscheidend für diesen Glauben nennt er, daß sie sich bei aller kühnen Modernität stets im Gebiet der Tonalität halte. Der große Dirigent schildert Stationen auf dem Wege der Begegnungen mit Mahler: von jenem Tage des Jahres 1894 in Hamburg, als er zum ersten Male dem Manne entgegentrat, der eine „interessante, dämonische, einschüchternde Inkarnation des Kapellmeisters Kreisler war“, bis zu seinem frühen Tod 1911. Die Spannweite von Mahlers ungestümer, sich im Streben nach dem Höchsten verzehrender Persönlichkeit wird schon in diesen mehr anekdotischen Kapiteln lebendig; Bruno Walter vertieft das Charakterporträt später noch in einem Schlußteil, wo er Mahlers Lebensstil auf den Nenner bringt: „Entschiedenheit der Richtung, aber Folge von Impulsen anstatt planvoller Kontinuität“, und wo er „ein schweres Weltleid“, das auf dem Grunde seiner Seele lagerte, als den Schlüssel zum Verständnis seines Wesens sieht.

Besonders wertvoll ist natürlich, was der Dirigent Walter über den Dirigenten Mahler zu sagen hat, vor allem über die große Ära seines Wirkens an der Wiener Hofoper. „Das Beste steht nicht in den Noten“, pflegte Mahler zu sagen, „dienende Treue“ verschmolz bei ihm mit ungewöhnlicher „Kraft des Ichgefühls“. Außerlich hatte sich seine Dirigiertchnik im Laufe der Jahre immer mehr vereinfacht, bis schließlich sein Dirigieren „das Bild einer fast unheimlichen Ruhe“ bot.

Ein Kapitel ist auch dem Komponisten Gustav Mahler gewidmet. Nicht als fachliche Analyse einzelner Werke, sondern als Bloßlegung der geistigen Wurzeln. Das Büchlein wäre schon als bloße Aussage wertvoll. Aber Bruno Walter macht es noch dadurch doppelt lesenswert, daß er die Feder mit einer Wärme und stilistischen Meisterschaft führt, die bei Musikern nicht alltäglich ist.

Kurt Honolka



### Volksinstrumente in den Alpen

Wenn Karl M. Klier in seinem Buch „*Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel) gesteht, die Schwierigkeit habe nicht so sehr im Überbrücken von Lücken als im Beschränken eines im Laufe von 25 Jahren gesammelten Materiales bestanden, so dürfen wir feststellen, daß trotz dieser Beschränkung ein Werk von einer seltenen Vollständigkeit entstanden ist. Es geht Klier durchaus ums Ganze: um die alten Instrumente, die alten Weisen, um die Gebräuche und Sitten der Alpenvölker, kurz, um eine Art Kulturbild einer Welt, die in den Alpen ihr letztes Refugium fand und wohl auch dort nach und nach Vergangenheit sein wird. Diesen Blick auf das Ganze spürt man seinem Werke an. Bei aller wissenschaftlichen Gründlichkeit, die sich u. a. in einem fast überbordenden Reichtum an Literaturhinweisen (die wir allerdings lieber alphabetisch statt chronologisch geordnet sähen) dokumentiert, strahlt dieses Buch in Wort und Bild einen eigenartigen Zauber aus. Es ist, als ob es dem Verfasser gelungen wäre, etwas von der Stimmung jener Kunst und jener einsamen Alpen in seine wissenschaftlichen Ausführungen zu bannen, und kaum wird man sich beim Lesen der Tatsache bewußt, daß hier ein ungeheuer reiches Material erstmalig und in souveräner Zusammenfassung geboten wird.

Solche Untersuchungen sind in mehrfacher Hinsicht wertvoll und interessant. Einmal rein entwicklungsgeschichtlich — ist doch die Volkskunst die Quelle der Kunst überhaupt. Unsere heutigen hochentwickelten Kunstinstrumente haben sich aus uralten, in den Bergen zum Teil noch heute anzutreffenden Naturinstrumenten entwickelt. Diese Naturinstrumente in Beschreibung und Abbildung kennenzulernen, hat einen eigenen Reiz und gehört mit zum fesselndsten, das Klier zu geben hat. Dabei erkennen wir einen geheimnisvollen gemeinsamen Ursprung aller Volksmusik, finden sich doch dieselben Instrumententypen nicht nur in den hauptsächlich von Klier berücksichtigten österreichischen Alpen, sondern ebenso sehr in der Schweiz, in Deutschland, im Balkan, ja im fernsten Osten, über den im Rahmen der Veröffentlichungen der Hedin-Expedition 1927/35 ein ausgezeichnetes Werk erschienen ist<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „The Music of the Mongols, Part 1: Eastern Mongolia“, by Henning Haslung-Christensen, K. Grönbeck and E. Emsheimer. Stockholm 1943. Band 2 in Vorbereitung.

Alphorn, Schwegelpfeife (Quer- und Langflöten), Dudelsack Drehleier, Hackbrett, Bauernharfe, Bauerngeige, Maultrommel, Zither, Mund- und Ziehharmonika — jedem dieser Instrumente ist ein Kapitel gewidmet, wobei anhand von Notenbeispielen gezeigt wird, wie sehr die Art der Melodien jeweils durch die Eigenart der üblichen Instrumente beeinflusst wird. Bekannt ist das sogen. Alphorn-Fa, jener 11. Naturton in der Kette der Obertöne, der, etwas höher als das f und etwas niedriger als das fis unseres Tonsystems, seinen Niederschlag in zahlreichen Melodien fand, unter anderem in dem in der Schweiz sehr bekannten (auch Richard Wagner hat es gekannt) Liede „Der Ustig wott dio“ von Ferdinand Fürchtegott Huber. Wenn Klier dieses Alphorn-Fa einzig auf die Naturtonreihe des Alphorns zurückführt, so sei hier an jene andere Auffassung erinnert, welche das Alphorn-Fa auf den Einfluß des Lydischen Kirchentones, transponiert nach C, zurückführt. Ich verweise auf einen Artikel von Albert Nef: „Appenzeller Volksmusik“ im Dezemberheft 1956 der Internationalen Bodenseezeitschrift, ein Artikel übrigens, der Kliers Werk in ganz ausgezeichnete Weise in bezug auf unseren Kanton Appenzell und sein spiel- und sangfreudiges Völklein ergänzt.

Zum Kapitel über die Drehleier könnte noch ergänzend gesagt werden, daß Joseph Haydn fünf Konzerte für Leier schrieb, denen 1790 eine größere Anzahl von dreisätzigen Notturmi für je zwei Leiern, Klarinetten, Hörner, Violoncelli und Baß folgten, wohl alle im Auftrage von König Ferdinand IV. von Neapel komponiert, der unter Anleitung seines Legationssekretärs Norbert Hadrava selber das Leierspiel erlernte. So drang die Volksmusik in die Kunstmusik ein!

Zu den vom Verfasser erwähnten Lockweisen der Äpler gehört in der Schweiz der Kuhreihen, verschieden gesungen in den verschiedenen Kantonen, am schönsten wohl in Welsch-Freiburg mit seinem schwermütigen „Lioba, Lioba“. Auch die Sitte des Alpsegens ist in der Innerschweiz noch durchgängig lebendig, und es hat einen eigenen Zauber, in der Abenddämmerung diesen halb gesprochenen, halb gesungenen, übrigens lebhaft an das Psalmodieren des katholischen Gottesdienstes gemahnenden Rufen zu lauschen, die, durch einen Holztrichter gesungen, in der stillen Abendluft von Alp zu Alp, von Hütte zu Hütte klingen.

Ebenso wichtig wie das rein Wissenschaftliche aber scheint uns die kulturelle Bedeutung einer solchen Arbeit: Die Anregung, altes absterbendes Kulturgut zu erhalten und sogar neu zu beleben. Nicht umsonst erfolgt gerade heute ein so eifriges Neubeleben alten Volksgutes wie z. B. das Wiederaufleben der Trachten, das in der Schweiz in den letzten Jahrzehnten eine mächtige Förderung erfahren hat: Der in Großstadt und Industrialisierung entwurzelte Mensch sucht einen rettenden Anker. „Alle wirkliche Kunst wurzelt im Volkstümlichen“, hat einst Richard Wagner ausgerufen. Und für die volkstümliche Kunst typisch ist ihre Anonymität. Durch Generationen werden Weisen mündlich weitergegeben, vererbt gleich den bäuerlichen Sitten, dem Hausrat und den Wohnstätten. Wie hat mir doch einst eine Äplerin im einsamen Lötschental (Wallis, Schweiz) geantwortet, als ich sie fragte, von wem eine von ihr gesungene Weise stamme: „Die hat doch niemand gemacht, die war einfach von jeher da!“ Wohl dem heimatlichen Boden entsprungen wie die kräftigen Bergblumen? Glaube daran und bewahre dir diesen deinen Reichtum, du glückliches Völklein!

Willy Hess

### Revolution der Stimmbildung

Eine sehr beachtliche Veröffentlichung bedeutet die „*Revolution der Stimmbildung*“ von Will Gößler (Selbstverlag, München), deren erster Band „*Das Gesetz der Pendelung*“ vorliegt. Kernstück ist das Phänomen des Vibratos. Wurde es bislang als eine automatisch sich ergebende Qualität atem-, funktions- und resonanztechnisch gut gebildeter Stimmen angesehen, so nimmt Gößler es als den Angelpunkt guten Singens überhaupt, ja als die Voraussetzung aller andern singtechnischen Vorzüge. Er sieht es physiologisch als kleinste Vertikalbewegungen des Kehlkopfs; entstehend durch ein unentwegt sich wiederholendes Abgleiten von der eigentlich beabsichtigten Tonhöhe in weit darunter liegende Intervalle. Durch diese „Pendelung“ wird gleichzeitig die Muskulatur vor andauernder einseitiger Beanspruchung bewahrt, da der so lebendig erhaltene Stoffwechsel ihr immer erneute Kräftigung beschert. Dieser Pendelungsvorgang soll sich, zunächst bewußt betrieben, eher oder später automatisieren. Sekundiert wird er durch einen ähnlichen, vom Verfasser „*Pulsation*“ genannten, immerwährenden Wechsel von Spannung und Entspannung im Bauchdecken-Zwerchfell-Gebiet, die der durch die

Pendelung gewonnenen Elastizität der Kehltätigkeit eine solche der Atmungsorgane hinzufügt. Dies bewirkt nicht eine leicht mißzuverstehende Lockerung des singenden Menschen, sondern im Gegenteil eine Steigerung seiner Spannungs- und Abspannungskräfte, die aber nun in voller Balance erhalten werden und so die Muskulatur vor jeglicher Verspannung oder Verkrampfung bewahren.

Besonders zu begrüßen ist die Verankerung dieser Theorie im Allgemeinmenschlichen, insofern die Gewinnung dieser Fähigkeit mit der seelisch-geistigen Spannkraft in unmittelbare Verbindung gebracht wird, was die besondere auch physiologische Vibrato-Begabung des Italieners aus seiner so viel stärkeren Singleidenschaft erklärt. Nicht also nur als „banale Technik“ will der Autor sein Prinzip verstanden sehen, sondern er selbst hatte mitunter bei der Arbeit den Eindruck, „als sei es gar nicht das Vibrato selbst, welches man in Übungen traktiert, sondern als handele es sich dabei lediglich um ein Bereitmachen der Muskeln, damit die ‚Lebensschwingung‘ durch sie leichter hindurchtreten könne“. Vor allem der bis auf den heutigen Tag so problematischen Höhenlage jeder Stimmgattung muß der hier postulierte Ausgangs- und Angelpunkt der gesamten Stimmbildung zugutekommen; und des Verfassers treffend formulierte Darlegungen sind nur um so überzeugender, als er von da aus auch sämtliche Einzelaspekte der Stimmbildung wie Resonanz, Deckung, Registerfunktion, Tremolo, Stimmgattung, Tragfähigkeit gründlich betrachtet und auf einen gemeinsamen Nenner bringt.

Überhaupt will Gößler erfreulicherweise durch seine „*Revolution der Stimmbildung*“ doch „das bisher erarbeitete Gut der Stimmforschung und der pädagogischen Praxis unangetastet“ lassen. Mitunter kommt er wohl auch zu kaum akzeptablen Thesen wie der, daß beim starren, bebungslosen Ton „andauernder Stimmenschluß“ vorläge; aber sie fallen wenig ins Gewicht, und es bleibt nur zu bedauern, daß Gößler die eigentliche Übungsweise, die zum gewünschten Ziele führen soll, allzu kurz abtut. Nach eingehenderer Beschreibung lediglich einer Anfangsübung spricht er nur summarisch von „vielen Stadien des Übens“, doch hätte gerade deren ausführliche Darlegung der Verbreitung seiner Lehre am besten genützt, auf Grund deren sich seiner Meinung nach „die Stimmbildung von Grund auf

wandeln“ wird. Aber es ist ja überhaupt das Leiden aller Publikationen zur Singtechnik, daß sie nur theoretisch vortragen, was in der Praxis erlebt werden müßte. *Günther Baum*

#### Briefe zwischen der Arbeit

So lautet der Titel einer Erstveröffentlichung bisher unbekannter *Briefe von Max Reger*, die *Ottomar Schreiber* im Auftrage des Kuratoriums des Max-Reger-Institutes bei Ferd. Dümmler (Bonn, Hannover, Stuttgart) herausgegeben hat. Der Titel ist gut gewählt, denn die an verschiedene Adressaten gerichteten Briefe, deren Hauptmasse in den Weidener und Münchener Jahren geschrieben wurde, tragen fast durchweg den Charakter flüchtig hingeworfener eiliger Mitteilungen, hinter denen schon wieder die Arbeit drängte.

Es sind daher gewiß keine schöngestigen „Künstlerbriefe“, wie der gemütvollste Laie sie sich gern vorstellt. Es sind vielmehr Dokumente eines verbissenen Kampfes um das Lebensrecht des eigenen Werkes, wobei die eifrige, manchmal geradezu stürmische Werbung um die publizistische

Fürsprache verständnisvoller Freunde und Anhänger — um der Flut gehässiger Ablehnungen wenigstens einigermaßen zu begegnen — eine besondere Rolle spielt. Herzerfrischend in der drastischen Ehrlichkeit sind andererseits des Briefschreibers eigene Urteile über zeitgenössische Erscheinungen wie z. B. sein vernichtender Protest gegen das Komponieren Siegfried Wagners (das er als „eine Beschimpfung des Namens Richard Wagners“ bezeichnet) und manch ähnlicher Ausfall. Aber diese Aggressivität ist bei ihm nur eine Reflexbewegung: die Antwort auf ihm selbst so reichlich zuteil gewordene Hintenansetzung. Im übrigen spricht überall ein Mann der unablässigen Arbeit, der sich seines Wertes und seines Auftrages wohl bewußt ist und dessen biederer Humor ihm die verlässlichste Rückenstärkung bildet.

Die zumeist von den Besitzern der Briefe beige- oder braun gesteuerten Erläuterungen erfüllen nicht immer alle berechtigten Wünsche. Am empfindlichsten aber vermißt man ein Personen- und Sachregister, das bei Publikationen, die den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben, nie fehlen sollte.

*Walter Abendroth*

## MUSICA-NACHRICHT

#### In Memoriam

Professor Dr. *Rudolf Gerber*, einer der bedeutendsten deutschen Musikwissenschaftler, starb am 6. Mai im Alter von 58 Jahren. Professor Gerber war Direktor des musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Göttingen und gehörte der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen als ordentliches Mitglied an. Er betreute die Gesamtausgabe der Werke Glucks und war ein hervorragender Kenner der Barock-Oper. Seine Forschung galt ferner den Werken von Schütz, Bach, Mozart und Brahms.

Prof. Dr. *Albert Smijers*, der an der Universität Utrecht als Musikwissenschaftler wirkte, verstarb am 15. Mai im Alter von 68 Jahren. Seine Forschungsarbeit erstreckte sich insbesondere auf die Renaissancemusik. Der Gelehrte von internationalem Ruf war Herausgeber der Gesamtausgabe der Werke von Josquin Desprez.

Dr. *Willy Schüller*, der Intendant des Stadttheaters Saarbrücken, starb im Alter von 63 Jahren.

Der Verleger *Max Brockhaus* starb im Alter von 90 Jahren. Sein 1893 in Leipzig gegründeter

Musikverlag hat besonders Humperdinck und Pfitzner gefördert.

#### Geburtstage

Kammersänger *Michael Bohnen* konnte am 2. Mai in Berlin seinen 70. Geburtstag feiern. Er erlangte als Heldenbariton internationalen Ruf.

#### Ernennungen und Berufungen

Kapellmeister *Alfred Eidmann*, der bisher in Köln, Essen und Hannover wirkte, wurde als musikalischer Oberleiter an die Niederländische Staatsoper Amsterdam berufen.

GMD *Gerhard Pflüger*, bisher Leiter des Rundfunk-Sinfonie-Orchesters Leipzig, wurde als Generalmusikdirektor des Deutschen Nationaltheaters nach Weimar verpflichtet.

Der aus Paris stammende Schweizer Geiger *Michel Schwalbe* wurde als 1. Konzertmeister an das Berliner Philharmonische Orchester verpflichtet.

#### Ehrungen und Auszeichnungen

Sir *Ernest Macmillan*, der frühere Dirigent des Sinfonie-Orchesters von Toronto (Kanada), erhielt die Richard-Strauss-Medaille der Gema.



### Musikfeste und Tagungen

Das diesjährige *Holland Festival* findet in der Zeit vom 15. Juni bis 15. Juli statt. Die Niederländische Oper in Amsterdam bringt anlässlich des 75. Geburtstages von Igor Strawinsky dessen Oper „The Rake's Progress“. Im Rahmen des Festival gastieren bedeutende Sprechbühnen, so das Wiener Burgtheater, das Studio des Champs Elysées Paris und das Piccolo Teatro Mailand, aus London kommt das Royal-Ballet. Die Orchesterkonzerte werden u. a. vom Cleveland Orchestra sowie vom Concertgebouw Orchester bestritten.

In Stockholm finden Festspiele vom 2. bis 14. Juni statt. Neben Werken von Mozart, Wagner und Verdi wird die Königliche Oper Stockholm Alban Bergs „Wozzeck“ bringen. Im Schloß-Theater kommen Glucks „Orpheus und Eurydike“ und de Fallas „Don Pedros Puppenspiel“ zur Aufführung. Das Concertgebouw Orchester Amsterdam gastiert unter Eduard von Beinum mit zwei Konzerten.

Bei den Festspielen in Aix en Provence in der Zeit vom 10. bis 31. Juli steht wiederum Mozart im Vordergrund. Von ihm kommen „Die Hochzeit des Figaro“ und „Così fan tutte“ zur Aufführung, außerdem gibt man Bizets „Carmen“ als Freilichtaufführung. Die Dirigenten sind Pierre Dervaux und Hans Rosbaud. Die Opernaufführungen werden von zahlreichen Konzerten mit bekannten Orchestern, Dirigenten und Solisten ergänzt.

Das 111. *Niederrheinische Musikfest* findet vom 14. bis 16. Juni in Aachen statt. Wolfgang Sawallisch dirigiert eine Aufführung von Verdis „Don Carlos“ in der Inszenierung von Dr. Georg Hartmann, ein Chorkonzert bringt die deutsche Erstaufführung des „Sonnengesangs des heiligen Franziskus“ des österreichischen Musikpreisträgers Franz Mixa. Der Aachener Domchor wird unter Leitung von Professor Rehmann die Messe „Orbis factor“ von Karl-Heinz Höhne zur Uraufführung bringen. Mittelpunkt des Abschluß-Sinfoniekonzertes wird die Uraufführung des 2. Klavier-Konzertes von Wolfgang Meyer-Tormin sein.

Das 5. *Internationale Bachfest* fand vom 26. Mai bis 2. Juni in Schaffhausen statt. Es brachte Aufführungen der Johannes-Passion und der h-moll-Messe, ferner geistliche und weltliche Kantaten sowie ein Orchesterkonzert. Zahlreiche Künstler aus der Schweiz und Deutschland wirkten mit.

Im Rahmen der *Berliner Festwochen*, die vom 22. September bis 8. Oktober stattfinden, kommt auch Mozarts „Idomeneo“ zur Aufführung.

Die *Kasseler Musiktage* des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik finden vom 4. bis 7. Oktober statt. Es wirken unter anderem die Cappella Coloniensis, der berühmte englische Kontratenor Alfred Deller, der ungarische Pianist Andor Foldes, die Staatskapelle Kassel sowie der Greifswalder Domchor mit. Referate werden Franz-Peter Goebels und Johannes H. E. Koch halten; das Staatstheater Kassel bereitet eine Aufführung von Glucks „Alkestis“ vor.

Anlässlich der *Festlichen Tage deutscher Jugend* vom 31. Juli bis 4. August in Münster/Westf. erklingen die Carossa-Kantate „Rauhe das Licht aus dem Rachen der Schlange“ von Karl Marx, sowie die „Cantata humana“ von Wilhelm Keller zum ersten Mal. Weiterhin kommen Johannes Driesslers „Segnungen der Freude“ sowie Werke von Hans Kulla, Johannes H. E. Koch, Harald Genzmer und Herbert Kirmße zur Aufführung.

Im Rahmen der „*Auslandskulturtag* der Stadt Dortmund: *Deutschland/Schweden*“ kommen die beiden Strindberg-Opern „Gespensersonate“ und „Schwanenweiß“ von Julius Weismann durch die Städtischen Bühnen Dortmund in der Inszenierung von Walter Jacob und unter der musikalischen Leitung von Helmuth Günter zur Aufführung. Bei einer gleichzeitig stattfindenden Tagung des Julius-Weismann-Archivs Duisburg spricht Professor Walter A. Berendsohn, Stockholm, über „Strindberg und die Musik“.

Das Berliner Philharmonische Orchester veranstaltet vom 5. bis 12. Juni eine *Amerikanische Woche*, bei der Werke von Copland, Gershwin und Barber aufgeführt werden. Solisten sind Camilla Williams und Laurence Winters.

Die 6. *Internationale Orgelwoche in Nürnberg* findet vom 28. Juni bis 7. Juli mit Konzerten namhafter Künstler statt. Zum ersten Mal ist dieser Veranstaltung ein kirchenmusikalisches Seminar angeschlossen. Das Germanische Nationalmuseum zeigt gleichzeitig eine Ausstellung „Dokumente der musica sacra“. Mitwirkende sind u. a.: Das Sinfonieorchester und der Chor des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Eugen Jochum und der Leipziger Thomanerchor unter Professor Kurt Thomas. Als Solisten wurden Jeanne Deroubaix, Annelies Kupper, Hans-Joachim Rotzsch und Hans-Olaf Hudemann verpflichtet.

Das Archiv „*Deutsche Musikpflege*“ führt am 15. und 16. Juni in der Staatsbibliothek Bremen seine erste Arbeitstagung durch.

Von der Stadt Hildburghausen veranstaltete *Südthüringer Musiktage* waren mit zeitgenössischen Werken, zwei Orgelkonzerten und einer Kammermusik ausschließlich der neuen Musik gewidmet.

### Von den Bühnen

Die Deutsche Oper am Rhein wird in der kommenden Spielzeit mit dem Aufbau eines Wagnerischen Ring-Zyklus' beginnen. Außerdem soll in den nächsten Spielzeiten das gesamte Werk von Richard Strauss zur Aufführung kommen. Die bevorstehende Spielzeit wird mit Wagners „Meistersingern“ in der Inszenierung von Heinz Arnold eröffnet. Ferner werden drei deutsche und ausländische Schauspielregisseure wichtige Operninszenierungen übernehmen. Gustaf Gründgens ist für Verdis „Macbeth“, Hans Schalla für Bizets „Carmen“ und Leopold Lindtberg für Liebermanns „Schule der Frauen“ vorgesehen.

Die Berliner Städtische Oper bereitet als nächste Premiere Janaceks „Katja Kabanova“ in der Inszenierung von Wolf Völker und unter der musikalischen Leitung von Richard Kraus und mit Elfride Trötschel in der Titelpartie vor.

In Greiz wurde die ungarische Volksoper „Sigmund Bathory“ von Zoltan Horusitzky uraufgeführt.

Die Dresdener Staatsoper brachte Wagners „Tristan und Isolde“ unter Lovro von Matic in neuer Einstudierung und Inszenierung von Alfred Eichhorn heraus.

Eine Neufassung von Britten's Kinderoper „Let's make an opera“ wurde im Berliner Hebbel-Theater erstaufgeführt.

Die Hamburgische Staatsoper bereitet Mussorgskys „Boris Godunow“ in der Urfassung vor.

Das Ballett „Das Mädchen Ninette“ mit der Musik von Anton Schäfers wurde in Bremen uraufgeführt.

In Hamburg kamen unter der musikalischen Leitung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg drei Ballette zur Erstaufführung, „Horace victorieux“ von Arthur Honegger, „Mario und der Zauberer“ von Franco Mannino sowie das Tanzepos „Don Quichotte“ von Jacques Ibert.

In Mainz fand die deutsche Erstaufführung des Balletts „Guignol et Pandore“ von André Jolivet statt.

Die Wiener Staatsoper brachte das Ballett „Hotel Sacher“ von Erika Hanka mit der Musik von Joseph Hellmesberger heraus.

Die Städtischen Bühnen Augsburg brachten die Ballette „Pas de coeur oder Tod und Auferstehung einer Ballerina“ von Gottfried von Einem und „Die weiße Rose“ von Wolfgang Fortner zur erfolgreichen Erstaufführung.

In Dessau kam erstmals das Ballett „Hamlet“ von Tatjana Gsovsky mit der Musik von Boris Blacher heraus.

Mit dem Bau des neuen Stadttheaters in München-Gladbach ist jetzt nach Plänen des Stuttgarter Architekten Stohrer begonnen worden. Das Haus umfaßt 800 Plätze und ist für Oper, Operette und Schauspiel bestimmt. Die Einweihung soll 1959 erfolgen.

### Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

In München kam Mussorgskys „Boris Godunow“ in der Originalfassung unter Eugen Jochum konzertant zur Aufführung. Die Titelpartie hatte kurzfristig Kim Borg übernommen.

Die Berliner Philharmoniker feierten ihr 75jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, bei dem Herbert von Karajan mit dem Chor der St. Hedwigs-Kathedrale Beethovens 9. Sinfonie dirigierte.

Die Variationssuite „Metamorphosen“ von Rudolf Kelterborn wurde durch Charles Dobler in Berlin uraufgeführt.

Die Dresdener Staatskapelle brachte Strawinskys Bläser-Oktett. Eva Ander spielte Distlers Klavierkonzert und Erich Mühlbach setzte sich für Spohrs Violinkonzert ein. Rudolf Neuhaus war der Dirigent dieser drei für Dresden erstaufgeführten Werke.

Paul Schmitz dirigierte im 10. Sinfoniekonzert des Staatstheaters Kassel die 5. Sinfonie von Gustav Mahler. Clifford Curzon spielte das c-moll Klavierkonzert von Mozart.

Lovro von Matic brachte in einem Konzert der Dresdener Staatskapelle Werke altitalienischer Meister, ferner Mozarts „Maurerische Trauermusik“ und Bruckners 4. Sinfonie zur Aufführung.

Das Stamitz-Orchester Mannheim unter Hans Vogt erzielte in einem Konzert mit Werken von Couperin, Saint-Saens und Tschaikowsky einen schönen Erfolg.

### Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Die Kammermusikvereinigung des Theaters der Werftstadt Stralsund führte ein erstes Konzert mit klassischen und romantischen Werken durch.

In einem Casino-Konzert im Hause der Eisenwerke Gelsenkirchen kamen die Morgenstern-Lieder von Matyas Seiber zur Aufführung.

### Chor- und Orgelmusik

Das „Johannes-Oratorium“ von Hugo Herrmann wird am 16. Juni im Rahmen der Cäcilien-Tagung in Münster/Westf. durch den Berliner Domchor der St. Hedwigs-Kathedrale unter Leitung von Karl Forster aufgeführt.

Eine „Europäische Kantate“ nach einem Text von Alfred Max mit der Musik von Jacques Porte wurde in Paris im Theater des Champs Elysées uraufgeführt. Solisten aus sieben europäischen Ländern und zwei Chöre wirkten dabei mit. Hermann Scherchen brachte gleichzeitig die von ihm neu bearbeitete Beethoven-Kantate „Der glorreiche Augenblick“ zur französischen Erstaufführung, Solist war Dietrich Fischer-Dieskau.

In Stuttgart und Reutlingen kam Bachs „Matthäus-Passion“ in der ungekürzten Urtextfassung durch den Schwäbischen Singkreis unter Leitung von Hans Grischkat zur Aufführung.

### Rundfunk und Schallplatte

Der Saarländische Rundfunk widmete in der Zeit vom 26. Mai bis 5. Juni in der Hauptsendezeit das musikalische und literarische Programm ausschließlich dem künstlerischen Geschehen der Gegenwart. Die Fülle der Veranstaltungen, die vom Sinfoniekonzert bis zum Abend mit leichter Musik reichte, vermittelte einen Spiegel unseres zeitgenössischen Musiklebens. Aus dem musikdramatischen Schaffen seien folgende Werke hervorgehoben: Ravel „Die spanische Stunde“, Berg „Wozzeck“, Strawinsky „Geschichte vom Soldaten“, Busoni „Arlecchino“, Dallapiccola „Der Nachtflug“, Gershwin „Porgy and Bess“, Ege „Die Zaubergeige“, Orff „Antigonae“ und Schönberg „Die glückliche Hand“. Auch das Programm der Chorwerke reichte von Strawinskys „Psalmensinfonie“ bis zu Dallapiccolas „Gesänge aus dem Kerker“, von Distlers Mörike-Chorliederbuch bis zu Peppings Zyklus „Das Jahr“.

Im Südwestfunk erklangen im Nachtstudio Kompositionen von Giselher Klebe, Hans Erich Apostel und Paul Hindemith, die durch Bilder von Klee, Kubin und Grünewald angeregt sind.

Musica-viva-Werke von Harald Genzmer, Bohuslav Martinu und Theodor Berger brachte Radio Bremen unter Leitung von Siegfried Goslich.

Der Österreichische Rundfunk brachte Hugo Distlers Kantate „An die Natur“ zur Sendung.

Im Hessischen Rundfunk erklang das Violinkonzert A-dur von Louis Spohr.

Radio Bremen hat das dramatische Oratorium „Gott und Wolf“ von Frank Wohlfahrt und das „Perpetuum mobile“ für großes Orchester von Kurt von Wolfurt zur Ursendung angenommen.

Der Norddeutsche Rundfunk bereitet eine Aufnahme und Sendung des Violinkonzertes von Günter Bialas vor.

Händels Oratorium „Das Alexanderfest“ kam im Hessischen Rundfunk zur Aufführung.

Die Westfälische Kantorei unter Leitung von Professor Wilhelm Ehmann sang Hugo Distlers Choral-Passion, die Aufnahme wird von Radio Bremen gesendet.

Beim Mozart-Fest der Deutschen Mozart-Gesellschaft kommen die Chöre zu „Thomas, König in Ägypten“ von Mozart durch den Westdeutschen Rundfunk unter Leitung von Georg Solti zur Aufführung.

Christoph Willibald Glucks Oper „Paris und Helena“ wurde vom italienischen Rundfunk Radio Torino unter Mario Rossi aufgenommen und gesendet.

Die Dresdener Staatskapelle spielte das d-moll Klavierkonzert von Johannes Brahms mit Wilhelm Kempff als Solisten unter der Leitung von Franz Konwitschny auf Schallplatten.

Josef Schelb komponierte im Auftrag des Südwestfunks ein Streichtrio.

Radio Bremen gedachte in einer Sendung des 125. Todestages von Carl Friedrich Zelter, des Begründers der Berliner Liedertafel.

Claude Rostand schrieb ein Porträt über Olivier Messiaen, das der Südwestfunk im Nachtstudio zur Sendung brachte.

Das Landesstudio Freiburg des Süddeutschen Rundfunks brachte zeitgenössische Chormusik von Hugo Distler, Paul Hindemith, Maurice Ravel und Béla Bartók durch den Kammerchor der Freiburger Hochschule für Musik unter Leitung von Herbert Froitzheim.

### Gastspiele und Konzertreisen

Mit großem Erfolg gastierten die Wuppertaler Bühnen im Pariser Theater der Nationen. Auf dem Programm standen die Ballette „Pelleas und Melisande“ von Arnold Schönberg, „Jack Pudding“ von Hans Werner Henze und Béla Bartóks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“. Die musikalische Leitung hatten Reinhard Peters und Helmut Fellmer, Inszenierung und Choreographie Erich Walter und Heinrich Wendel.

Die Staatsoper Stuttgart gastiert mit Beethovens „Fidelio“ auf den Internationalen Festspielen von Lausanne vom 12. Juni bis 4. Juli.



Das *Stadttheater Lübeck* gastierte mit Tschai-kowskys „Eugen Onegin“ unter der musikalischen Leitung von *Christoph von Dohnanyi* mit starkem Erfolg in Schwerin.

Ein künstlerisches Ereignis bildete das Gastspiel der *Hamburgischen Staatsoper* in Oslo. Zur Aufführung kam Mozarts „Così fan tutte“ in der Inszenierung von *Günther Rennert*, die musikalische Leitung hatte *Hans Zanotelli*.

*Hans Knappertsbusch* dirigierte in der Pariser großen Oper Wagners „Rheingold“ und erzielte einen außergewöhnlichen Erfolg. Das Ensemble bestand aus deutschen Sängern, die vielfach in Bayreuth gesungen haben; ihre Leistungen fanden starke Anerkennung.

Das *Niederländische Ballett* aus Den Haag unternahm eine Gastspielreise durch westdeutsche Städte. Die Leitung hatte *Sonia Gaskell*.

Die *Kantorei Barmen* unter Leitung von *Helmut Kahlhöfer* wurde eingeladen, an dem Internationalen Choral-Festival in Cork (Irland) teilzunehmen. Der Chor wird gleichzeitig in verschiedenen englischen Städten Werke alter und zeitgenössischer Komponisten singen.

Die *Kantorei der Thüringer Kirchenmusikschule* unter Leitung von Landeskirchenmusikdirektor Professor *Erhard Mauersberger* veranstaltete eine Chorfahrt nach Fulda und anderen hessischen Städten, in denen Chormusik von der Reformationszeit bis zur Gegenwart gesungen wurde.

Das *Schwäbische Sinfonieorchester Reutlingen* unter Leitung von Dr. *Rudolf Kloiber* beendete eine Konzertreise durch Südfrankreich. Das Orchester, das in der Festspielstadt Aix en Provence außergewöhnliche Erfolge zu verzeichnen hatte, wurde erneut nach Frankreich eingeladen. Neben Sinfoniekonzerten wurde Bachs h-moll-Messe, zusammen mit dem Tübinger Kantatenchor unter Leitung von Prof. *Hermann Achenbach* aufgeführt.

Das *Staatliche Sinfonieorchester Halle* konzertierte unter Leitung von *Horst Förster* in Hameln, Bielefeld und Minden mit Werken von Bartók, Poulenc und Riethmüller.

Die *Dresdener Philharmonie* unter Leitung von Generalmusikdirektor *Heinz Bongartz* hat eine Konzertreise durch Spanien, Portugal und Südfrankreich mit Werken von Strawinsky, Beethoven, Tschaiowsky, Strauss und Smetana durchgeführt. Besonderen Erfolg hatte das Orchester in Barcelona und Lissabon.

Das amerikanische *Cleveland-Orchester* unter Leitung von *Georg Szell* unternimmt eine Konzertreise durch Europa, die nach Belgien, Spanien, Frankreich, Polen, in die Schweiz und in die Bundesrepublik führt.

Das *Orchester des Südwestfunks* unter Leitung von *Hans Rosbaud* gastierte in Pforzheim und in Tübingen. Das Orchester wird außerdem bei den Feierlichkeiten zum 500jährigen Jubiläum der Universität Freiburg mitwirken. Im Rahmen des Festaktes am 25. Juni wird das Orchester eine neue Bläsermusik von Wolfgang Fortner auf-führen. Ein Festkonzert mit Carl Seemann als Solisten und dem Freiburger Hochschulchor ist Mozart, Beethoven und Strawinsky gewidmet.

Das *Kammerorchester „Pro Arte“* München gastierte in Paris im Pleyel-Saal unter Leitung von *Kurt Redel* mit Werken von Vivaldi. Solisten waren Otto Büchner und Henri Lebon.

Das *Stroß-Quartett* und das *Loewenguth-Quartett* führten eine Konzertreise durch zahlreiche Musikstädte der Bundesrepublik durch. Sie spielten außerdem in den Sendern Köln, Hamburg und Stuttgart. Zur Aufführung kam unter anderem das Streichoktett von Mendelssohn.

*Rita Streich* wird nach den Salzburger Festspielen eine Gastspielreise durch die USA unternehmen.

In Madrid fand ein Wagner-Festkonzert statt, bei dem die Bayreuther Solisten *Marianne Schedi* und *Ramon Vinay* lebhaft Zustimmung fanden.

*Leopold Stokowski* dirigierte erstmals wieder in Berlin. Er brachte mit dem Philharmonischen Orchester Werke von de Falla, Strawinsky und Debussy.

*Hans Richter-Haaser* schloß eine Konzertreise ab, die ihn nach Südostasien und in den Vordenen Orient führte. In Beirut gastierte er im Rahmen einer Veranstaltung der Jeunesses Musicales. Der Libanesishe Staatspräsident verlieh ihm die Goldene Verdienstmedaille des Libanon.

Der Pianist *Karl-Heinz Schlüter* gastierte mit großem Erfolg in London und Venedig.

*Hans Löwlein* dirigierte in der Werftstadt Stralsund ein Sonderkonzert mit Margarete Klose als Solistin.

Dr. *Horst Jahn*, Solocellist der Dresdener Philharmoniker, wurde nach einer erfolgreichen Konzertreise durch Finnland zu Aufnahmen von Radio Helsinki eingeladen.

### Verschiedenes

Der *Willi Baumeister-Film*, den Dr. O. Domnik in Zusammenarbeit mit dem Hochschulinstitut für Musik in Trossingen hergestellt hat, wird auf dem 3. Filmfestival der International Arts in New York aufgeführt. Die Musik dazu schrieb *Helmut Degen*.

Berichtigung: Der in Heft 4, S. 224 erwähnte tschechische Bariton heißt: *Vilém Zitek*.

DIE NEUE REIHE

## Kleine

## Blasmusikhefte

herausgegeben von Wilhelm Ehmann

will die Bläsergruppen, die sich nach dem Vorbild des gewandelten sängerischen Chorstiles auch auf ihrem Musiziergebiet dem Spiel von Sätzen mit wenigen Stimmen zuwenden, mannigfaltiges Spielgut an die Hand geben, dessen Komponisten nicht Einfachheit mit Primitivität gleichsetzen, sondern jeder Stimme bewußt ein spannungsreiches Eigenleben geben. Die Besetzung kann frei gehandhabt werden. Holz- und Blechblasinstrumente können auch gemeinsam oder im Wechsel spielen. Die Reihe vereinigt alte und zeitgenössische Musik geringer technischer Schwierigkeit. Sie will die Programme auflockern, der Hausmusik dienen und wird vor allem auch für den Musikunterricht wertvoll sein.

Bisher erschienen:

### Klassische Spielstücke

für zwei Bläser in Sätzen von Willy Schneider. BA 3701.

### Altholländische Tanz-Suite

für drei B-Klarinetten (oder zwei c'- und eine f'-Blockflöte oder andere Instrumente) nach anonymen altholländischen Tänzen. Von Willy Schneider. BA 3702.

### Weihnachtslieder

in neuen Sätzen von Joh. H. E. Koch, Hans Friedr. Micheelsen, Paul Ernst Ruppel, Hermann Stern, Hans Weber, für beliebige Blasinstrumente (Ehmann). BA 3703.

### Tanzlieder

in neuen Sätzen für beliebige Blasinstrumente (Ehmann). BA 3704.

### Johannes Quirsfelder

Kanons I zu zwei bis sieben Stimmen (Ehmann). BA 3705.

Jedes Heft kostet DM 1.50. Die Reihe wird fortgesetzt.

BÄRENREITER-VERLAG

JOSEPH AHRENS

## Orgelkompositionen

Im Verlag

ANTON BÜHM & SOHN  
AUGSBURG

### VIII. Internationale Musiktage Konstanz

16. Juni – 16. Juli 1957

VERANSTALTER: STADT KONSTANZ

Sonntag, 16. Juni

Matinee, Schloß Mainau

Sonntag, 16. Juni

Das Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks

Freitag, 21. Juni

Zürcher Bläserquintett

Donnerstag, 27. Juni

Serenadenkonzert auf der Insel Mainau

Montag, 1. Juli

Végh-Quartett, Budapest

Samstag, 6. Juli

Kammerorchester Zagreber Solisten

Mittwoch, 10. Juli

Orgel-Konzert, G. Verschraegen, Gent

Dienstag, 16. Juli

Winterthurer Stadtorchester

Künstlerische Gesamtleitung:

Städtischer Musikdirektor Dr. Richard Treiber

### Bayreuth-Interview 1956

mit Richard Wagner

und seinem Enkel Wieland, geb. 1917

mit Hans Pfitzner, Igor Strawinsky, Richard Strauss,  
Wilh. Furtwängler, Arthur Honegger, Franz Werfel  
und Albert Schweitzer.

Ein grundsätzlicher Diskussionsbeitrag  
zum Neuen Bayreuth

von Dr. W. Schmidt-Weiss, Heidelberg, Hilzweg 14

DM 1.50

(Postcheckkonto Karlsruhe Nr. 19129)



KLAVICHORDE  
SPINETTE  
CEMBALI  
HAMMERFLÜGEL

*überall in der Welt bewundert und begehrt*

**NEUPERT**

Nürnberg · Marienortgraben 1 · Bamberg

## Wolfframm Pianos



**hervorragend in Qualität und Ton**

Pianofortefabrik

**H. WOLFFRAMM DRESDEN A 21**

Deutsche Demokratische Republik



# Bärenreiter-Chorreihe

*Zeitgenössische Chormusik*

*in Einzelausgaben*

Die Pflege des zeitgenössischen Chorschaffens gehört zu den vordringlichen Aufgaben im Musikleben der Gegenwart. Deshalb wurde die neue Bärenreiter-Chorreihe eingerichtet. Sie bringt ausschließlich zeitgenössische Chormusik in Einzelausgaben. Dadurch soll den Chorvereinigungen nicht nur wertvolles Musikgut unserer Tage vermittelt werden, sondern es soll ihnen auch in leicht erreichbaren Einzelveröffentlichungen zur Verfügung stehen.

Bisher erschienen:

**GUNTER BIALAS**

**Brautlied**

Für vierstimmigen gem. Chor (Text: Herder)  
BA 3781. Partitur DM 1. –

**Abschiedslied eines Mädchens**

Für vierstimmigen gem. Chor (Text: Herder)  
BA 3782. Partitur DM 1. –

**Lustige Hochzeit**

Für vierstimmigen gem. Chor (Text: Herder)  
BA 3783. Partitur DM 1.50

**FRIEDRICH ZIPP**

**Auf Amors Köcher**

Madrigal für vier Stimmen (Text: Maler Müller)  
BA 3784. Partitur DM 1. –

**Die Liebe**

Madrigal für vier gem. Stimmen (Text: Lessing)  
BA 3785. Partitur DM –.50

**Die Biene**

Madrigal für vier gem. Stimmen (Text: Lessing)  
BA 3786. Partitur DM –.75

**Der bescheidene Schäfer**

Madrigal für vier gemischte Stimmen (Text: Chr. Weisse)  
BA 3787. Partitur DM –.75

**WILLY BURKHARD**

**Zwei Lieder**

(Trost im Leide / Waldeinsamkeit)  
Für vier gemischte Stimmen  
BA 3788. Partitur DM –.80

**FRIEDEMANN GOTTSCHICK**

**Komm, Trost der Nacht**

Für Männer-, Frauen- und Kinderchor (Bläser ad lib.)  
BA 3789. Part. DM 1.20 (Mengenpreise!)

In Kürze liegt vor:

**HUGO DISTLER**

**Schlaf mein Liebchen**

Für vier gemischte Stimmen  
(aus „Neues Chorliederbuch, Minnelieder II“)  
BA 3790. Partitur DM –.80

Die Reihe wird fortgesetzt.

**BÄRENREITER-VERLAG**





# Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE  
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



## CHORDIRIGENT

Im In- und Ausland, jahrelange Praxis Oper,  
Konzert, Funk, sucht sich zu verändern.  
Angebote unter M 1994

Schülerin von Professor Teichmüller (Reifeprüfung  
Leipziger Konservatorium 1936), bisher als Privat-  
musiklehrerin tätig, sucht

Anstellung als **Klavierlehrerin**  
an Musikschule, Fachschule für Musik oder ähnl.  
Institut. Zuschriften erbeten unter „Musica 2038“



Ihr Musikalienhändler  
**HOFMEISTER**

Notenversand für alle Fachgebiete  
Angebote u. Kataloge unverbindlich

**BIELEFELD, Obernstraße 15**  
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

## Gutes Cembalo

(nach Möglichkeit 2-manualig)  
zu mieten gesucht.

Angebote an die  
Staatl. anerkannte Hochschule  
für Musik und Theater  
Heidelberg  
Friedrich-Ebert-Anlage 50

## Untergang?

oder Schöpfung einer neuen

Gesellschaftsordnung!

Dieses ist nicht nur die Alternative unserer Zeit,  
sondern auch der Titel eines Buches, das soeben  
erschien und – sozusagen 5 Minuten vor 12 –  
einen begehbaren Ausweg aus der derzeitigen  
Weltsituation zeigt. Das Buch ist kein noch-  
maliges Wiederkäuen längst bekannter Ge-  
danken und auch kein utopisches Wunschge-  
bilde, sondern es entwickelt eine neue Grund-  
erkenntnis zur gedanklichen Vorwegnahme  
einer Gesellschaftsordnung, die sehr wohl im-  
stande sein könnte, alles zu ändern. Das Buch  
enthält eine Konzeption, die an die Wurzeln  
des Welt Übels herangeht und dieses restlos  
überwindet.

Für denkende Menschen ein berauschendes  
Buch!

Bestellen Sie noch heute bei:

Walier Menzl, Überlingen-Bodensee

200 Seiten, steifer Umschlag, Preis 8.- DM.  
Portofreie Zusendung, 8 Tage Zahlungsziel.

## Deutsches Singschullehrer- und Chorleiterseminar

in Verbindung mit der

**Alb. Greiner - Singschule der Stadt Augsburg**

gegründet 1905 · Direktor: Josef Lautenbacher

Der nächste Lehrgang am Deutschen Sing-  
schullehrer- u. Chorleiterseminar beginnt am  
**Montag, dem 19. August,**  
und dauert bis

**Samstag, den 9. November 1957.**

Aufbauend auf der von Albert Greiner ent-  
wickelten Jugend- und Chorstimm-  
bildung behandeln die Augsburger Lehrgänge alle  
Gebiete der Gesangs- und Chorerziehung,  
sowie der Singschul- und Chorleitung.

Die erfolgreiche Ablegung der Schlußprüfung  
berechtigt die Teilnehmer, als  
**staatlich anerkannte Singschullehrer  
und Chorleiter**

tätig zu sein. Da zu jedem Lehrgang nur 20  
Teilnehmer zugelassen werden können, ist  
frühzeitige Anmeldung geboten. Die Bedin-  
gungen erhalten Interessenten kostenlos zu-  
gesandt. Anfragen sind zu richten an das  
Sekretariat des Seminars, Augsburg, Maxi-  
milianstraße 59.

# Der Weg zum Sonatenspiel

## Vorstufe zum NEUEN SONATINENBUCH für Klavier

Herausgegeben von Martin Frey · 48 Seiten · Ed. Schott 2891 · DM 3.50

Im Inhalt:

Kleine Sonatinen und Stücke in sehr leichter Spielbarkeit von Frey · Gretchaninoff · Gurlitt · Haslinger · Kirchner · Mozart · Reger · Türk u. a.

## DAS NEUE SONATINENBUCH für Klavier

55 klassische und neuere Sonatinen und Stücke. Herausgegeben und bearbeitet von Martin Frey  
2 Bände je 96 Seiten · Ed. Schott 2511/12 · je DM 5.-

Im Inhalt:

Leichte Sonatinen und Stücke von Beethoven · Clementi · Gade · Gretchaninoff · Händel · Haydn · Kirchner · Kuhlau · Mozart · Reger · H. K. Schmidt · Telemann u. a.

## Ausgewählte SONATINEN UND STÜCKE für Klavier

zur Verwendung neben jeder Klavierschule progressiv geordnet und bezeichnet von Karl Zuschneid  
Heft 1/2 · Ed. Schott 4682 3 · je DM 3.50 · Heft 3/4 · Ed. Schott 4684/5 · je DM 4.-

Im Inhalt:

Sonatinen und Stücke von Beethoven · Clementi · Dussek · Haydn · Hummel · Kuhlau · Kullak · Mozart · Schumann u. a.

## SONATENBUCH DER VORKLASSIK für Klavier

Herausgegeben von Martin Frey · 96 Seiten · Ed. Schott 3975 · DM 6.50

Inhalt:

Joh. Kuhnau: Sonate B $\sharp$ Dur · Joh. Adolf Hasse: Sonate g $\sharp$ Moll – 3. Satz a. d. Sonate G $\sharp$ Dur · C. Phil. Em. Bach: Sonate II d $\sharp$ Moll – 3. Satz a. d. Sonate V Es $\sharp$ Dur · Joh. Christoph Fr. Bach: Sonate Es $\sharp$ Dur – Rondo a. d. Sonate Es $\sharp$ Dur · Joh. Christian Bach: Sonate B $\sharp$ Dur – Rondo Es $\sharp$ Dur · Pietro Dom. Paradisi: Sonate A $\sharp$ Dur · Joh. Wilh. Häßler: Sonate C $\sharp$ Dur – 3. Satz a. d. Sonate F $\sharp$ Dur · Dan. Gottlob Türk: Sonate D $\sharp$ Dur · Et. Henri Méhul: Sonate A $\sharp$ Dur · Jos. Haydn: Sonate F $\sharp$ Dur (1773)

## SONATENBUCH

10 klassische Sonaten für Klavier

Praktische Ausgaben auf Grund des Urtextes von Walter Georgii, Alfred Hoehn und Emil Sauer, ausgewählt von Kurt Herrmann

128 Seiten · Ed. Schott 4450 · DM 6.-

Inhalt:

Ludwig van Beethoven: G $\sharp$ Dur op. 49/2 – f $\sharp$ Moll op. 2/1 – c $\sharp$ Moll op. 10/1 · Joseph Haydn: G $\sharp$ Dur (G. A. 27) – C $\sharp$ Dur (G. A. 35) – D $\sharp$ Dur (G. A. 37) – e $\sharp$ Moll (G. A. 34) · Wolfgang Amadeus Mozart: C $\sharp$ Dur (K. A. 545) – A $\sharp$ Dur (K. A. 331) – F $\sharp$ Dur (K. A. 332)

In jeder Musikalienhandlung vorrätig

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ





# NEU BEI BÄRENREITER

**J. S. Bach: Kritischer Bericht zu „Sechs Brandenburgische Konzerte“** (Neue Ausgabe Sämtlicher Werke VII/2) von Heinrich Besseler. Kart. DM 13.—, Ln. DM 16.—.

**Kurt Hessenberg: Jesus und die Sünderin** für gem. Chor a cappella. BA 3640. DM 3.— (Mengenpreise).

Hessenbergs neue Motette hat bei der Uraufführung in Dresden anlässlich des Schütz-Festes 1956 eine starke und ergreifende Wirkung ausgeübt. Eingebettet ist die musikalische Ausdeutung des biblischen Geschehens in den Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“.

**Kurt Hessenberg: Sechs geistliche Lieder** nach Worten von Albrecht Goes. Für 4stg. gem. Chor a cappella. BA 3642. DM 3.— (Mengenpreise). Den tiefsinnigen und symbolkräftigen Versen von Goes gab Hessenberg schlichte, choralartige, z. T. polyphon ausgeweitete Vertonungen, die in ihrer Einfachheit wohl jedem Singkreis oder Kirchenchor zugänglich sind.

**Dietrich Buxtehude: Sonaten** (I–IV, op. 1/1–4) für Violine, Viola da Gamba und Cembalo. Im Urtext herausgegeben von Bruno Grusnick. Stimmen bearbeitet von August Wenzinger. BA 1151–54. Part. m. St. je DM 3.60.

Die bisher — gegenüber seinen Orgelwerken und Kantaten — zu unrecht vernachlässigte Kammermusik Buxtehudes soll nun durch die Herausgabe sämtlicher Sonaten — Gipfelleistungen deutscher Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts — in Einzelheften dem lebendigen Musizieren dienstbar gemacht werden. Unsere Neuausgabe bringt in der Partitur den Urtext ohne Bearbeitung, lediglich mit ausgesetztem Generalbaß. Die der Partitur beiliegenden Stimmen für Violine und Gambe dagegen sind für den praktischen Gebrauch mit den notwendigsten Spielanweisungen versehen.

**J. S. Bach: Schwingt freudig euch empor.** Kantate zum 1. Advent BWV 36. Ausgabe für den praktischen Gebrauch nach dem Urtext der „Neuen Bach-Ausgabe“ von Alfred Dürr; Klavierauszug und Continuoaussetzung von Gottfried Müller. BA 5101 Partitur DM 6.—; Violine I DM 2.—, Violine II, Viola je DM 1.50, Continuo (Violoncello, Kontrabaß, Fagott) DM 2.50; Oboe d'amore I (Klang- und Griffnotation) je DM 1.50; Oboe d'amore II (Klang- und Griffnotation) je DM 1.—; Orgel DM 4.—; Chorpertitur DM 1.40; Klavierauszug (BA 5101a) DM 3.80

**Aus der Reihe „Nagels Musik-Archiv“:**

99: Johann Adolf Hasse: Sonate D-dur für Flöte und Basso continuo. Herausgegeben von Kurt Walther. Part. m. St. DM 3.50.

J. A. Hasse, der Lieblingskomponist Friedrichs des Großen, verfügte über jene weiche träumerisch-besinnliche Tonsprache, er zauberte mit der beeindruckenden Grazie des Rokokos jene „zärtlichen“ und „schmeichelnden“ Affekte herbei, die der Flöte die volle Entfaltungsmöglichkeit sichern.

153: Francesco Manfredini: Concerto Grosso op. 3/11 für zwei Solo-Violen, Streichorchester und Basso continuo. Herausgegeben von Walter Upmeyer. Part. m. St. DM 4.—.

Im Druck erschienen von Francesco Manfredini (1680–17..) drei aus je 12 Einzelwerken bestehende Sammlungen. Das vorliegende Werk ist das elfte aus op. 3 Concerti (1718).

194: Johann Adolf Hasse: Konzert G-dur für Flöte, Streicher und Basso continuo. Herausgegeben von Richard Engländer. Part. DM 3.—, Flöte, Violine I/II, Violoncello (Kontrabaß) je DM —.80, Viola DM —.50, Cembalo DM 1.50.

Werke von der lebensprühenden Art des G-dur-Konzerts für Flöte und Streicher, das hiermit erstmalig im Neudruck erscheint, haben sich zu Hasses Lebzeiten über ganz Europa verbreitet. Es sei darauf hingewiesen, daß auch eine rein kammermusikalische Ausführung (Streichquartett in einfacher Besetzung und Cembalo) sehr reizvoll sein kann.

**G. F. Händel: Orgelkonzerte op. 4 Nr. 5** (F-dur) und Nr. 6 (B-dur) herausgegeben von Karl Matthaei (Einzelausgaben nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe Serie IV/2). BA 363, 364. Partitur je DM 5.—; Stimmen in Vorbereitung.

**Dietrich Buxtehude: „Dixit Dominus Domino meo“** (Psalm 110) für Sopran (Tenor), fünfstimmiges Streichorchester und Basso continuo. Herausgegeben von Traugott Fedtke. BA 3626. Part. DM 5.—, Violine I/II, Viola I/II, Violine je DM —.50 (Aufführungsdauer: 17 Minuten). In dieser Kantate übernimmt Buxtehude den reinen Vulgata-Text ohne jeden Zusatz. Die Großartigkeit der musikalischen Sprache, deren Strenge teilweise noch an das Vorbild der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz erinnert, sich dabei jedoch in einzigartiger Weise mit echt Buxtehudescher „Barock-Romantik“ paart, wird überall dort am Platze sein, wo sie reiner Ausdruck zum festlichen Lobpreis sein kann.



# DAS MUSIKSTUDIUM

## städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner / Dozenten: Reinhold Barchet, Harro Dicks, Hermann Heiß, Konrad Lechner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sichting, Heinz Rehfuß, Wolfgang Widmaier / Meisterklassen und Ausbildungsklassen / Opern- und Orchesterschule / Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Tel. 8031, Nebenstelle 339.

## Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik. Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer, Leitung: Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter. Essen-Werden, Telefon 49 24 51/3.

## Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren u. Komposition. Orchesterklasse: Opern- u. Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 2040.

## Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Professor Walter Rehberg / Abteilungen für: Privatmusiklehrer, Schulmusik, Kirchenmusik, Solistenausbildungsklasse, Chorzerziehung, Opern- und Orchesterschule / Klavier: Professor Rehberg (Meisterklasse) Knieper, Rybing, Prof. Schelb, Slavin / Violine: Stanske (Meisterklasse) Kiskemper / Bratsche: Dietrich (Meisterklasse) / Violoncello: Koscielnny (Meisterklasse) Spengler / Gesang: Müller (Meisterklasse) Kammer Sängerin Elisabeth Friedrich, Hartwig, Berberich-Rahner / Dirigieren: Generalmusikdirektor Krannhals / Flöte: Delius / Blasinstrumente: Mitglieder der Bad. Staatskapelle / Hochschulorchester: Dietrich / Chorzerziehung: Wehrle / Operschule: Generalmusikdirektor Krannhals / Musiktheorie u. Musikgeschichte: Stellvertretender Direktor Dr. Gerh. Nestler, Hesse, Prof. Krauss, Prof. Schelb (Komposition). Auskunft durch die Verwaltung, Jahnstr. 18.

## Hochschule für Musik Leipzig

Gegründet 1843 als Conservatorium der Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy

Leipzig C 1, Grassistraße 8, Fernruf 3 54 96 / Direktor: Professor Rudolf Fischer. Abteilungen: Tonsatz [a] Komposition, b) Theorie], Tasteninstrumente, Orchesterinstrumente, Gesang, Schulmusik, Kirchenmusik (evangelisch und katholisch).

## Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Operschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Friedrich Wührer, Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Operschule (Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft durch die Verwaltung, R 5, 6

## Staatliche Hochschule für Musik in Saarbrücken

Direktor: Professor Dr. Müller-Blattau. Ausbildungsklassen für Gesang, Klavier, Orgel, Cembalo, Harfe, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Dirigieren; Meisterklassen für Klavier, Violoncello und Dirigieren; Institut für Schulmusik, Institut für katholische Kirchenmusik; Operschule, Schauspielschule, Orchesterschule; Seminar für Privatmusiklehrer; Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat Saarbrücken 3, Kohlweg 18, Tel. 2 80 80.

## Franz-Liszt-Hochschule Weimar

Direktor: Dr. Werner Felix

Abteilungen: Theorie und Komposition, Dirigieren, Tasteninstrumente, Streichinstrumente, Blasinstrumente, Gesang, Operschule, Kirchenmusik, Volksmusik, Schulmusik, Institut für Volksmusikforschung. — Auskünfte und Prospekte: Sekretariat der Franz-Liszt-Hochschule Weimar, Platz der Demokratie, Schließfach 142, Fernruf 2297, 2456, 2490.

## Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singerschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergsstr. 3 (31738)

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimerstraße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz  
Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionslehre — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Operschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.